

17. 2. 43 f.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

HISTOIRE

DE

LÉONARD DE VINCI

PAR

ARSÈNE HOUSSAYE



PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
DIDIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES AUGUSTINS

15. 2. 435

Digitized by Google

HISTOIRE

DE

LÉONARD DE VINCI

ARSÈNE HOUSSAYE

HISTOIRE DU 41e FAUTEUIL DE L'ACADÉMIE
DEPUIS MOLIÈRE JUSQU'A BÉRANGER
7e édit. — Portraits — 1 vol. in-8 cavalier

MADEMOISELLE DE LA VALLIÈRE
ÉTUDES HISTORIQUES SUR LA COUR DE LOUIS XIV
5e édition. — Portraits — 1 vol. in-8 cavalier

LE ROI VOLTAIRE
5e édition. — Gravures. — 1 vol in-8 cavalier

HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS AU XVIIIe SIECLE
Nouvelle edition. — 1 volume in-8 cavalier. — Portraits

VOYAGE A MA FENÊTRE
1 volume in 8 cavalier — 5e édition — Gravure de Johannot

NOTRE-DAME DE THERMIDOR
2e édit. — 1 vol. in-8 cavalier. — Portraits

HISTOIRE DE LÉONARD DE VINCI
1 volume in-8. — Portraits

LES CHARMETTES
JEAN-JACQUES ET MADAME DE WARENS
Nouvelle édition. — 1 vol. in-8. — Figures.

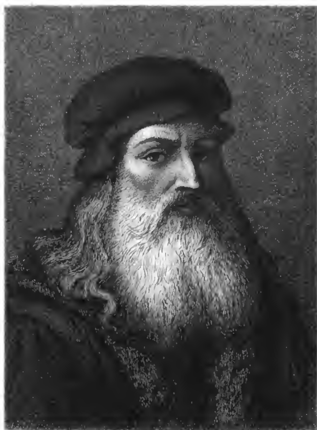
MADEMOISELLE CLÉOPATRE
8e édition. — 1 vol. grand in-8

LES GRANDES DAMES
MONSIEUR DON JUAN — MADAME VÉNUS — LA DAME DE CŒUR
UNE TRAGÉDIE A EMS
8e édition. — Portraits. — 4 vol. in-8 cavalier.

HISTOIRE DES PEINTRES FLAMANDS
1 volume in-folio, illustré de 100 magnifiques gravures

POÉSIES COMPLÈTES
8e édition. — 1 volume in-8. — Gravures

PARIS. — IMP SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1



LÉONARD DE VINCI PINXT — LAGUILLERMIE SCULPT

LÉONARD DE VINCI



Imp. Ch. Chardon aîné — Paris

HISTOIRE

DE

LÉONARD DE VINCI

PAR

ARSÈNE HOUSSAYE





PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET CIE, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

1869

Tous droits réservés.

Digitized by Google

A

ÉMILIEN DE NIEUWERKERKE

AUTEUR
DE LA STATUE ÉQUESTRE DE GUILLAUME LE TACITURNE

CE LIVRE EST DÉDIÉ

PAR SON AMI

ARSÈNE HOUSSAYE

Digitized by Google

PRÉFACE

I

Si un historien élevait dans l'histoire un temple à Léonard de Vinci, cette grande figure mériterait un péristyle d'une architecture savante et lumineuse.

Avant d'aborder un tel artiste, il faudrait écrire, pour mieux l'expliquer, le commenter et le comprendre, l'histoire de l'Art jusqu'au quinzième siècle*.

Je ne sais si Dieu a fait l'homme à son image : mais,

* L'histoire de l'Art est encore à faire. Winckelmann n'est qu'un archéologue, il n'a pas les yeux de l'historien. Beaucoup sont venus après lui ; mais qui réunira toutes ces pages éparses sous la lumière éternelle de la Vérité?

Digitized by Google

quand l'homme a fait Dieu à son image, l'Art a été créé, l'Art l'idée de Dieu retrouvée dans l'âme de l'homme, l'Art la représentation des choses invisibles par les choses visibles, l'Art l'échelle de Jacob, l'idéal de la Nature.

L'Art est né en Égypte, à la recherche des dieux; il n'a qu'une expression, une expression typique, primordiale, éternelle. Il cherche les dieux partout, sur la surface vivante, jusque parmi les bêtes où l'homme s'égare et se confond; il se multiplie à l'infini dans la représentation de toutes les créatures, mais toujours il garde son caractère symétrique, symbolique, hiéroglyphique. Tous ces dieux ne font qu'un seul dieu. C'est la Nature qui s'imprime par mille figures, mais qui garde toujours le caractère grandiose et immuable.

L'Art Égyptien est l'art de l'idée; il l'exprime sur tous ses monuments et sur toutes ses figures. Sa Bible, c'est son histoire. C'est en lui qu'il faut chercher la Religion et la Politique de toutes ces générations encore inconnues, méconnues, mal connues; leur dieu, c'est l'universel et l'infini que l'art représente par toutes les figures de la terre; leur politique, c'est ce type absolu qu'il donne à tous, même à leurs ennemis les plus dissemblables, comme si l'Égypte seule

était la nation par excellence, l'image primitive et sacrée où devaient venir se confondre toutes les nations et toutes les images.

II

Si l'Art Égyptien représente l'Idée, la Grèce représente la Beauté; l'Égypte, c'est l'idée dans la force et dans la symétrie; la Grèce, c'est la beauté dans la grandeur et dans la grâce.

La Grèce a mille figures parce qu'elle a mille dieux; aussi, par le miracle de l'Art, la beauté est représentée dans ses formes les plus variées, depuis la sublimité jusqu'à la caricature. Sous la main d'un Grec, tout devient or et rayon.

La Grèce a eu ses trois époques. L'art hiératique, l'art théâtral, l'art naturaliste. Dieu, l'homme, la nature*.

* Le monde marche, dit le philosophe. On serait tenté de lui répondre : La terre tourne et répète les mêmes évolutions. En Italie, après tant de siècles nocturnes où ne brûlaient même plus les lampes sacrées de l'antiquité, l'art a eu aussi ses trois caractères fermement accusés : Les fresques du *Campo Santo*, l'*École d'Athènes*, le *Cénale* de Santa Maria delle Grazzie.

III

Un troisième Art est venu qui a condamné cet éblouissement, l'Art du Moyen Age, l'Art chrétien, l'Art ascétique.

Les Zeus et les Vénus tombent des temples et se brisent sur les dalles, au bruit de l'Évangile, au chant du *Dies iræ*. La vie immortelle est trouvée, la terre n'est plus qu'un chemin de douleurs qui conduit au Ciel, un pèlerinage sur les pas du Christ et de la Vierge, des Apôtres et des Saints. Notre royaume n'est plus de ce monde. Que nous font ces beautés périssables, peintes ou sculptées par les Grecs? Le corps n'est qu'une dépouille mortelle, l'âme est une figure immortelle. C'est l'âme que nous voulons voir à travers la forme comme le ciel à travers le nuage, comme c'est l'âme qu'il faut représenter dans ces tryptiques, dans ces vitraux, dans ces statues de pierre, qui prient, qui chantent, qui pleurent à toutes les cathédrales; c'est l'âme encore qui se révèle dans cette architecture tout aérienne, dans ces

flèches à jour qui se perdent dans les nues pour mieux montrer le chemin du Ciel.

L'Art Chrétien commence à saint Luc et finit à Angelico da Fiesole. Vénus a vu encore ses temples quand la Vierge a été peinte; l'Art Grec n'a pas brisé soudainement son pinceau ni son ciseau, mais le glas de l'Église a sonné pour lui. Pareillement, après Angelico da Fiesole, l'Art chrétien sera presque étouffé dans l'efflorescence de l'art théâtral et de l'art naturaliste.

IV

Ce n'est pas seulement la Renaissance qui a renouvelé l'Art chrétien, c'est la Nature, la Nature dont l'expression trouva enfin son peintre dans Léonard de Vinci.

Ce fut le mariage d'amour de l'Art et de la Nature, amour profond, mystérieux, infini, le rayon dans l'abîme.

Bossuet a dit : « Tout était Dieu excepté Dieu lui-même. » On pourrait dire cela de l'Art chrétien. L'Église cache la Nature et répand son ombre sur la

face même de l'homme. Aussi l'image de Dieu ne rayonne plus. Christ est partout, semant sur les chemins son sang et ses larmes. Les processions de pèlerins, les lamentables échos de leurs psaumes et de leurs litanies, attristent jusqu'au silence les moissons et les vendanges. Les prêtres et les prêtresses de la vieille mère Nature n'ont plus une chanson pour bénir Dieu Créateur. L'amour se cache et se repent à la première caresse. Le monde se prosterne sur la tombe, parce que la tombe est la porte du Ciel. Il ne comprend pas que Dieu lui impose la vie, — une épreuve, — mais une épreuve qui a ses heures de joie, d'amour, d'effusion.

Léonard de Vinci se mit à la table de Dieu le Fils et fut du Cénacle, mais il s'agenouilla à l'autel de Dieu le Père devant la sainte table de la Nature.

V

La Renaissance qui fut l'alliance intime mais adultère de l'Art chrétien et de l'Art antique, créa l'Art théâtral ou l'Art d'apparat, qu'il soit sacré, qu'il soit profane, qu'il représente l'*École d'Athènes* ou les *Noces*

de Cana. Ce fut l'Art par excellence des Italiens.

Ce fut aussi l'Art par excellence des Français, depuis le méditatif Poussin jusqu'à l'impétueux Delacroix, depuis les *Batailles d'Alexandre* jusqu'à l'*Enlèvement des Sabines**.

L'Égypte fut l'idée. La Grèce fut la beauté. Le moyen âge fut l'Ame. La Renaissance fut le Théâtre. L'Art moderne est la Nature.

VI

Rembrandt a été le dernier mot de Léonard de Vinci : il n'y a qu'un pas de la *Cène* à la *Leçon d'anatomie*. Voyez ces têtes d'apôtres et ces têtes de professeurs? Ne sont-ce pas des Milanais et des Flamands transfigurés par le miracle de l'art?

Après Rembrandt, il n'y aura plus guère que l'Art archéologique, l'Art des Renaissances : renaissance grecque ou gothique, ou vénitienne ou flamande.

Voilà pourquoi la Grèce moderne et l'Italie mo-

* C'est la dégénérescence de l'Art d'apparat qui a enfanté l'école du dix-huitième siècle. Watteau est encore un enfant du grand Art, mais il en est la dernière expression.

derne ne peuvent plus créer de peintres, quoiqu'elles peignent encore des tableaux. Que voulez-vous qu'elles fassent devant l'image de la Beauté et de la Grâce créée par Zeuxis et Raphaël? Noblesse oblige — souvent à se croiser les bras.

Que fera l'Allemagne après Albert Durer et Holbein, les deux expressions de sa Foi, de son idée et de son Art?

Que feront les Flandres après les coups de soleil et les mirages de Rubens et de Van Dyck, après Rembrandt et Ruysdael, le cri suprême de la Nature?

Que fera l'Angleterre, hier portraitiste, aujourd'hui aquarelliste? Elle peindra des *Steeples-Chases*.

Que fera l'Espagne! Elle s'abîmera dans l'adoration de Velasquez et de Murillo, sans retrouver sa palette puisqu'elle n'a plus ses splendeurs de cour et d'église.

Que fera la France? la France qui a encore des peintres et des sculpteurs, mais qui n'a plus la foi robuste en l'Art ni la foi profonde en Dieu. Elle fera de la même main de l'Art païen dans les palais, de l'Art chrétien dans les églises, de l'Art théâtral partout. Elle se retrempera dans la Nature; mais, si elle oublie que l'art est divin, elle ne peindra que la

surface visible, pareille au traducteur qui se préoccupe du mot plus que de l'idée, pareille à l'amoureux qui ne cherche dans la femme qu'une aventure.

La France artiste est-elle condamnée à mourir comme l'Italie artiste, comme la Grèce artiste. Une nation qui a encore des peintres, comme Prudhon, Delacroix ou Ingres, — ressuscités d'Athènes, de Venise ou de Rome, — une nation qui montre des pages éparses magnifiques, — Gros et Géricault — est toujours la patrie de l'art.

Mais ce qui fait un art, ce n'est pas un peintre seul, c'est une légion. Aujourd'hui, où est la légion?

La France artiste serait condamnée à mourir*, si, comme le grand Léonard de Vinci, elle n'avait mis la main religieusement sur le cœur de la Nature et ne s'était écriée avec amour :

IL Y A ENCORE QUELQUE CHOSE LA.

C'est la nature intime comme la nature pittoresque, la nature éloquente comme la nature naïve,

* Et pourtant la France est la vraie république de l'art moderne. Elle a perdu peut-être ses plus grandes gloires du siècle, mais combien de maîtres déjà consacrés qui sont encore debout ! combien de disciples qui seront des maîtres !

la nature mystérieuse comme la nature brutale, qu'il faut représenter dans toutes ses expressions contemporaines. C'est l'âme de son temps qui doit rayonner sur l'œuvre de l'artiste, s'il veut qu'elle soit digne d'entrer dans l'œuvre universelle de tous les temps. « Quiconque imite Homère n'imite pas l'*Iliade.* »

Léonard de Vinci est donc le grand maître moderne. Soyons tous ses disciples.

HISTOIRE

DE

LÉONARD DE VINCI

LA JEUNESSE

DE LÉONARD DE VINCI

CARACTÈRE DU GÉNIE DE LÉONARD
LE CHATEAU DE VINCI
L'ÉCOLE DE L'ART ET L'ÉCOLE DE LA NATURE
LE PEINTRE ET LE SCULPTEUR. — LE POËTE ET LE PHILOSOPHE

I

Ce qui fait Léonard de Vinci grand entre tous, c'est qu'il a trouvé le beau sans copier l'antique. Voilà pourquoi il est le maître par excellence ; non pas qu'il faille le copier lui-même, mais parce qu'il a

prouvé qu'on peut être grand comme Apelles et Phidias sans regarder les fresques ni les statues : au seul spectacle de la nature. Pour imiter les maîtres, il ne faut pas copier les maîtres.

Si jamais œuvre toute divine fut montrée sur la terre, c'est une figure peinte par Léonard de Vinci. Le travail humain ne s'y révèle jamais. Tout y est parfait, il n'y a plus ni dessin, ni couleur, il y a une figure humaine divinisée par le rayonnement de l'âme. Beaucoup de peintres s'enorgueillissent de montrer leur crayon, leur pinceau, leur palette sur l'œuvre même, comme ces virtuoses qui seraient désespérés de jouer du violon sans qu'on les regardât. Léonard de Vinci disparaît dans son œuvre ; s'il peint la Vierge, ne dirait-on pas que saint Luc est venu pendant son sommeil parachever cette figure comme par miracle ; s'il peint une tête de femme, ne semble-t-il pas aussi que c'est l'amoureux lui-même qui l'a vue ainsi et l'a peinte, sous ce railleur et adorable sourire, par le miracle de l'amour.

Jamais la force et la grâce n'ont été mariées plus profondément, plus amoureusement, plus harmonieusement que dans ce fier et doux génie que le nom de Léonard de Vinci évoque si vivant et si beau.

Selon Vasari et tous les historiens du seizième siècle, « il ployait dans sa main comme une lame de plomb le fer d'un cheval et le battant d'une cloche, » et de cette même main il prenait avec la douceur d'une jeune fille des oiseaux emprisonnés pour leur donner la liberté après avoir payé leur rançon. N'était-ce pas le même homme qui modelait sous ses doigts de titan la statue équestre de Francesco Sforza, et qui caressait du pinceau le plus efféminé et le plus voluptueux des figures comme la Joconde. On le rencontre tour à tour sur les fiers sommets de l'idéal et en pleine nature, luttant corps à corps avec la vérité, la violant presque, comme dans ses caricatures, pour la mieux surprendre dans ses mystères. S'il peint une fresque, il peut défier le pinceau de Michel-Ange; s'il peint une Madone, il peut défier Raphaël. Qui donc a plus de rayons, qui donc a plus d'âme sur sa palette! Corrége lui-même a dit : « C'est mon Maître *. »

Devant une figure de Léonard de Vinci on marche sur l'abîme; on se demande si on est digne d'inter-

* Si Corrége a plus d'éclat aujourd'hui, n'est-ce pas la faute des couleurs de Léonard, qui a été trahi par sa science même. Et, d'ailleurs, ce qu'il perd en éclat, ne le retrouve-t-il pas en profondeur? N'a-t-il pas une action plus vive par sa mélodie plus pénétrante?

roger cette intelligence supérieure qui vous domine, vous trouble et vous élève. Angelico da Fiesole vous incline devant Dieu : c'est la foi qui parle. Léonard de Vinci vous élève jusqu'à votre grandeur méconnue par vous-même. C'est un triomphe non moins divin. Ce que les anciens ont fait par l'image visible, il le fait par l'image invisible. Phidias et Apelles ont créé la beauté antique par la splendeur corporelle : Léonard de Vinci a créé la beauté moderne par la splendeur du corps et de l'âme.

I

Ce n'est pas sans émotion qu'on aborde un génie comme Léonard de Vinci : tout en lui garde un accent mystérieux, ses peintures comme ses manuscrits ; quand on croit le connaître, on est encore dans l'inconnu. Cette grande âme ne se montre qu'à moitié, comme la terre : ici, le jour ; là-bas, la nuit. Ses manuscrits, c'est le chaos quand s'annonce la lumière. Tout un monde est là, mais qui débrouillera le chaos? Voilà bien l'étoffe et le germe de toutes choses, mais qui leur donnera l'action de la vie? La

vague a amoncelé beaucoup d'or dans le sable, mais qui découvrira l'or* ?

Rien n'est plus illogique que la vie de ce logicien absolu qui s'appelait Léonard de Vinci. Celui qui dans ses œuvres, sculpteur, peintre, philosophe, mathématicien, sera le fervent amoureux de la ligne, ne suivra presque jamais dans sa vie le chemin de la raison. La fantaisie l'entraînera à toutes les écoles buissonnières, parce que lui, qui domine son œuvre qu'il a faite grande et fière, il ne domine pas les inquiétudes de son âme. Elle l'emporte à tous les mirages, à tous les châteaux de cartes. Le rêve qu'il berçait hier le fatigue aujourd'hui. Pour lui, comme pour tous les chercheurs d'infini, demain sera le grand jour. Demain arrive, et ce n'est encore qu'un jour perdu ; il donne sa lumière à l'œuvre, mais il ne donne pas la joie à l'âme. Aussi on serait tenté de se demander si ce grand Léonard de Vinci qui a parachevé la *Cène* avec le génie surhumain d'un homme-dieu, est bien ce musicien qui va s'acoquiner à la troupe de baladins du duc de Milan ?

* Notre admiration pour Léonard ne doit pas nous aveugler sur les vaines hypothèses, sur les erreurs et les subtilités de ses manuscrits : comme tous les chercheurs, le goût de l'aventure le jetait dans la fausse route. Quand il arrivait au but, quelquefois c'était sans avoir suivi le chemin.

Il fonde une académie, et il est plus rieur et plus enfant que ses disciples. Sa patrie est prise d'assaut, et il reste avec les vainqueurs. Il va à Rome pour combattre Michel-Ange, et il lui donne des armes. Il vient en France pour être peintre de cour, fondateur d'académie, ministre des beaux-arts, et il s'exile dans l'exil; au lieu de suivre le roi à Saint-Germain et à Fontainebleau, il se passionne pour un petit château, à l'ombre du château d'Amboise, où il finit solitaire entre son ami Melzi et sa servante Mathurine, comme un petit gentilhomme du seizième siècle.

C'est que cette grande âme ne devait être contente de rien ici-bas; c'est que, déployant ses ailes à tous les horizons, elle cherchait plus loin que les horizons visibles; c'est que cet amant de la Nature, qui s'était penché doucement sur elle avec la passion et avec le scalpel, ne voulait jamais s'attacher aux biens de ce monde; c'est que la cour et ses hochets ne devaient pas assouvir cet orgueil toujours affamé; c'est que, pour ce souverain artiste, la gloire ne valait pas la science. La curiosité avait pris son esprit, son cœur, son âme. Savoir, pour lui, était le grand mot. C'était le voyageur qui ne veut pas s'endormir en route, qui passe sans souci des lois et des coutumes, qui étudie à toute heure et qui s'en va en disant: *J'ai vu.*

Digitized by Google

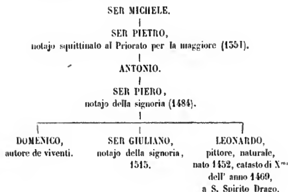
III

Le roman incroyable de cette vie aventureuse commence dès la première page. Enfant d'une maîtresse, il vient au mariage de son père avec une autre femme. Son père a eu trois femmes, aucune de ces femmes n'était sa mère. Et pourtant il fut de la maison. Ses frères l'appellent « mon frère, » mais ce n'est pas le même sang; quand on plantera au château de Vinci l'arbre généalogique, Léonard *, seul des douze enfants de son père, aura tous les rameaux luxuriants de la branche descendante. Selon un historien, sous l'arbre généalogique on a inscrit cette remarque, que les neuf autres frères de Léonard ne s'étant distingués ni par l'esprit ni par l'épée, on n'a pas inscrit leurs noms.

* Dans la lettre au cardinal d'Este, Léonard de Vinci signe ainsi : « *Leonardus Vincius* pictor. » Et parlant de lui, il dit : « *Leonardo Vincio.* »

« Le grand artiste écrit lui-même *Vincio* ou *Vincius*, et non *da Vinci* suivant la manière généralement reçue. D'ailleurs l'une et l'autre façon d'écrire peut également avoir pour objet l'indication du nom de famille ou du lieu de sa naissance ; il resterait seulement à savoir si le nom du village de Vinci avait été adopté antérieurement par la famille

GÉNÉALOGIE DE LÉONARD DE VINCI *.



Une première erreur d'un historien, accréditée par presque tous les autres, avait vieilli Léonard de sept

de Léonard, et, dans cette hypothèse, l'artiste devrait s'appeler *Vinci* ou *Vincio* (en latin *Vincius*), comme on le voit dans le tableau ayant appartenu à la famille Sanvitalli et dans l'épitaphe qu'il composa lui-même; c'est aussi l'orthographe suivie par plusieurs de ses contemporains, Casio, Cesariano, Geoffroy Tory, Gauvico, Bandello, Raphaël Maffei et Paciolo. » CAMPORI.

* Arbre généalogique des Vinci, tiré du *Catarto di decima de Firenze*, anno 1469, santo Spirito, Orago.

On lit encore, dans cet état, les noms et l'âge de quelques membres de la famille Vinci. — Messire Piero, fils d'Antonio, 40 ans; — Lanfredini, sa femme, 20 ans; — Leonardo, fils de Piero, enfant naturel, 17 ans.

Digitized by Google

années. On voulait d'abord qu'il fût né en 1445, mais Dei — *Elogi di Domini illustri* — trouva la vraie date en consultant le registre des archives locales. Léonard de Vinci est né en 1452 près de Florence au château de Vinci, dans le val d'Arno. Son père Ser Piero Antonio da Vinci était notaire de la République. Sans doute il ne vivait pas dans l'austérité apparente de la magistrature puisque, selon la tradition, il amena un enfant à son contrat de mariage. Cet enfant c'était Léonard. Et sans doute comme dit un sonnet italien : « Ce premier grain du collier était une perle fine, puisque les trois femmes de Ser Piero da Vinci, s'en parèrent comme de leurs enfants. » Il fut le fils des trois femmes comme le fils de l'absente *. Sans doute celui qui a trouvé dans sa peinture le plus adorable et le plus pénétrant sourire de vierge, de déesse et de courtisane, avait, dans son enfance, le charme tout féminin qui chez l'enfant séduit la femme. L'histoire a conservé le nom des trois femmes du notaire de la République; puisqu'elles furent bonnes à Léonard, redisons leurs noms : La première fut Giovanna di Zanobi Amadori; la seconde, Francesca di ser Giulnaro Lanfredini; la

* La mère de Léonard n'a qu'un nom dans l'histoire : le nom de Catarina.

troisième, Lucrezia di Suglichno Cortigioni. Elles se suivirent de près dans le tombeau, puisque Léonard les vit mourir toutes les trois avant de quitter le château paternel. Elles sont parties, jeunes, belles, souriantes, laissant la maison pleine d'enfants et de chansons. Léonard n'a pu garder qu'un doux et mélancolique souvenir de ces trois mères, peut-être mortes à la peine, je veux dire à l'amour des enfants. Qui sait? Ces adorables figures de sainte Anne et de sainte Marie, qu'il a toujours crayonnées avec un sentiment ineffable, lui rappelaient peut-être ces trois femmes qui furent sa mère visible. Sans doute, il n'avait jamais vu la vraie: quelque maîtresse qu'on prend au passage et qui vous quitte en vous laissant son sourire dans un enfant, le regret éternel mais l'espérance encore.

Naturale! Enfant naturel, dit la généalogie; enfant de l'amour, dit Stendhal. Cet état d'illégitimité est purement légal. Léonard a été de la famille, du foyer, de l'intimité. Pas une des trois mères ne lui fut marâtre, et toutes les trois il les appela sa mère. Ses lettres et ses voyages au château familial le disent tout haut*.

* Selon M. Charles Blanc, « Léonard fut légitimé, puisqu'on le voit plaider avec ses frères pour la part qui lui revenait dans la succession

IV

Quelle fut l'enfance de Léonard de Vinci? à quelle école apprit-il l'omniscience? Il faut croire que ce fut à l'école de tous les grands hommes, l'école de la Nature. Tout jeune il se pencha curieux et inquiet sur cette autre mère, qui, à son tour, lui donna le lait de ses mamelles fécondes. L'étude de son caractère prouve qu'il fut joueur et studieux, bruyant et méditatif.

Au quinzième siècle l'école l'eût asservi à son despotisme. La Nature, au contraire, lui inspira la liberté d'examen; il devint savant par le livre universel, au lieu de le devenir seulement par les livres. Comme Descartes, il arracha d'une main robuste et victorieuse les guenilles pédantesques dont s'affublait l'humanité, il voulut voir la grande déesse toute

d'un de leurs oncles, Francesco da Vinci. » Qu'il fût légitimé ou non, il avait le droit de se présenter devant la succession d'un oncle, puisque son père l'avait reconnu. Il serait plus sûr de dire qu'il n'était pas légitimé. Je crois qu'il ne l'a été que par son génie, ce beau génie qui a répandu sur le nom de Vinci la gloire la plus éclatante de la Renaissance.

nue dans sa vérité éblouissante. Avant tout, avant d'être peintre et sculpteur, avant d'être musicien et poëte, il fut naturaliste. Ce fut cette préface de sa vie passée aux bords de l'Arno, dans les bois, sur la montagne, qui l'initia aux grands mystères de la création. Son œil d'aigle mesura les distances, interrogea le soleil, pénétra dans la lune, poursuivit les étoiles. Il jugea des forces de l'air, de l'eau et du feu, car lui aussi devina les puissances de la vapeur. Il n'était effrayé de rien, courant aux incendies, se jetant dans les orages pour voir là-bas les avalanches du feu, ici les mouvements de la foudre. Il voyait si juste, que le premier il décida que la scintillation de l'étoile est dans notre œil et non dans l'astre.

Sans doute, lui et ses neuf frères avaient, selon la coutume du temps, quelque pédagogue au château même, enseignant tout à la fois le latin et l'histoire aux aînés, l'alphabet et l'écriture aux plus jeunes. On voit d'ici Léonard prenant la part du lion, interrogeant sans cesse, insatiable de science, soit dans la bibliothèque du château, soit en pleine campagne.

Sans doute aussi il étudia à Florence. Ser Piero mettait son orgueil dans ses enfants comme dans ses ancêtres. On peut juger que Léonard eut tous les maîtres, jusqu'aux maîtres de violon, jusqu'aux maî-

tres d'escrime, jusqu'aux maîtres de danses. Et qui donc lui apprit à être si beau cavalier? Je vois d'ici, tout jeune encore Léonard, dominant tous ses frères par la force et par la grâce, comme par l'esprit.

Il a tous les priviléges des enfants de l'amour; lui-même a remarqué que la Nature, dans son éternel et fécond entre-croisement, imprimait à la fille l'image du père, au fils l'image de la mère. Or Léonard, si dissemblable de ses frères, a dû s'applaudir d'être un enfant de l'amour, « un enfant trouvé! » un enfant de cette inconnue qui était morte de son péché, mais en donnant une grande âme à son fils.

J'ai dit qu'il avait pris la part du lion: quand son père ou sa mère lui donna au baptême le nom de Léonard, était-ce par pressentiment?

V

En ce beau siècle, où tous se jetaient si jeunes dans la bataille de la vie, on n'attendait pas qu'on fût majeur pour quitter l'école. Les grands artistes du quinzième siècle sont déjà à l'atelier à douze ans. Que savent-ils? Rien de la vraie science, tout de la

science vraie, puisqu'ils aiment l'art, cette initiation au Beau, qui est la lumière. Ils apprennent la vie en vivant, ils apprennent la peinture sans autre grammaire que la palette, ils apprennent la sculpture sans autre méthode que le ciseau. Comme le bambino qui a passé les monts pour jouer du violon à la porte de nos cabarets, ils jouent de la viole ou du luth sans avoir pris une seule leçon. A force de jouer on devient violoniste. Ainsi des poëtes; croyez-vous que tous font des sonnets parce qu'un maître leur a lu l'art poétique de leur temps? ils chantent pour chanter. Pour les hommes de génie, il n'y a pas d'école: il y a l'inspiration, la déesse invisible qui raille les pédants.

Léonard tout enfant encore était familier à la plume pour le dessin, pour l'écriture, pour le jeu des chiffres. Tout, d'ailleurs, lui semblait un jeu, comme les philosophes qui ne voient dans la vie qu'une comédie plus ou moins sérieuse. Son amour des caricatures datait de ses plus jeunes années; de ses plus jeunes années aussi sa manière d'écrire à rebours. Ce qui semble plus étrange, c'est qu'il se passionna pour les mathématiques à l'âge où la plupart s'y rebutent. Il aimait tout parce qu'il passait, comme par caprice, d'une chose à une autre; parce que, pour cette intel-

ligence déjà si lumineuse à son aurore, tout était spectable et curiosité ; l'étude sérieuse avait d'ailleurs ses entr'actes, il montait à cheval, il prenait l'épée, la lyre, l'aviron ; s'il courait en pleine campagne, il se familiarisait vite avec la faux du moissonneur ou la hache du bûcheron. « Beau à la nage, magnifique à cheval, terrible à l'épée, » il ne recherchait pas seulement la compagnie des jeunes gens ; il jugea que, sphynx implacables, les femmes ont pour l'artiste des secrets que l'amour seul arrache de leur cœur. Il fut bientôt à la mode parmi les belles Florentines ; il avait toutes les séductions pour arriver à elles : la beauté, la poésie, la musique, la peinture, et, ne l'oublions pas, la danse. Il fut de tous les bals, de tous les concerts, de toutes les cavalcades, aimé partout, surnommé le magicien, tant il avait l'art de surprendre et d'émouvoir. Pourquoi n'a-t-on pas conservé quelques-uns de ses airs de danse, quelques-unes de ses sérénades ? Parmi ses improvisations, parmi ses sonnets retenus au vol des vers, c'est à peine s'il nous en reste un aujourd'hui :

SONNET DE LÉONARD DE VINCI

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia ;
Che quel che non si può folle è il volere.

Adunque saggio è l'uomo da tenere
Che da quel che non può suo voler toglia.

Pero che ogni diletto nostro e doglia
Sta in si e no, saper, voler, potere.
Adunque quel sol può che è col dovere,
Ne trae la ragion fuor di sua soglia.

Ne sempre è da voler quel che l'uom pote :
Spesso par dolce quel che torna amaro,
Piansi gia quel ch' io volsi, poiche io l' ebbi.

Adunque tu, lettor di queste note,
Se a te vuoi esser buono e ad altri caro
Vogli sempre potter quel che tu debbi.

Il a « pleuré d'avoir obtenu » ce qu'il avait « désiré, » c'est déjà la pensée d'un philosophe plutôt que d'un amoureux. Beau vers pour finir ce sonnet, qui n'est pas sans défauts. On voit qu'en pleine jeunesse il garde l'amertume du miel de l'amour : sa lèvre saigne aux bords de la coupe. C'est que, toujours insatiable d'infini, il ne veut pas s'arrêter à mi-chemin; il cherche la déesse et ne trouve que la femme. On a beau feuilleter encore, feuilleter toujours ses manuscrits, on n'y trouve pas l'histoire de sa vie intime. On n'y peut étudier que les fantaisies du dessinateur et les problèmes plus ou moins résolus du mathématicien.

En de telles vies, tout est symbolique. Un jour, le

père de Léonard lui apporte une rondache qu'un paysan avait taillée dans un figuier et qu'il désirait faire orner d'une peinture. Léonard y représenta un monstre composé de couleuvres, de lézards, de crapauds, de chauves-souris; le monstre Nature, un être multiple, si absolu et si divers. *Toutes les vies ne sont qu'une vie*, semblait-il écrire sur le bouclier qu'il livrait au paysan *.

* Vasari, qui aimait les contes, a recueilli avec la gravité de l'historien, tout ce qui se débitait dans les ateliers sur la jeunesse de Léonard de Vinci. Je donne les récits de Vasari, non pour peindre le génie de l'artiste, mais pour ouvrir la porte sur quelques points de sa vie intime:

« On raconte que ser Piero da Vinci, étant à la campagne, fut prié par un paysan de faire décorer à Florence une rondache qu'il avait fabriquée du bois d'un figuier de sa terre. Le père de Léonard y consentit volontiers, parce qu'il employait souvent pour son compte, à la pêche ou à la chasse, cet homme qui était fort habile pêcheur et oiseleur. Ayant donc fait porter cette rondache à Florence, il chargea son fils d'y peindre quelque chose, sans lui dire d'où elle venait. Léonard la prit un jour, et, voyant qu'elle était tordue et grossièrement travaillée, la redressa au feu et la donna à un tourneur pour la dégrossir et la polir. Après l'avoir ensuite enduite de blanc et préparée à sa guise, il se mit à réfléchir comment il pourrait y représenter quelque sujet bien effrayant, une sorte d'épouvantail comparable à la Méduse des anciens. Alors il rassembla, dans un endroit où lui seul entrait, toutes sortes de bêtes affreuses et bizarres, des grillons, des sauterelles, des chauves-souris, des serpents, des lézards. Il arrangea le tout d'une manière si étrange et si ingénieuse, qu'il en forma un monstre effroyable, sortant d'un rocher sombre et brisé; son haleine

VI

Platon, l'ami de Socrate, a dit sans regarder son maître : « Nul ne connaît le beau que celui qui est beau. »

Le philosophe grec est plus facile à traduire qu'à commenter; mais qu'importe si son idée rayonne à travers les mots. Selon la thèse de Platon, Léonard de Vinci était prédestiné à comprendre et à créer le beau, lui qui avait toutes les beautés, celles de la force et celles de la grâce, celles de la majesté et celles du sentiment; la ligne implacable et le contour féminin; la chevelure abondante, la barbe olympienne, sourcil impérieux, œil vif et lointain, vaste

semble devoir corrompre et enflammer l'air, un noir venin découle de sa gueule, ses yeux lancent du feu, et la fumée s'échappe de ses larges narines.

« Léonard souffrit beaucoup, pendant ce travail, de l'odeur que répandaient tous ces animaux morts; mais sa verve lui faisait tout braver. Cependant son père et le paysan ne réclamaient pas la rondache : probablement ils l'avaient oubliée. Léonard avertit ser Piero qu'il eût à l'envoyer prendre, attendu qu'il avait terminé la tâche dont il s'était chargé. Ser Piero se rendit donc un matin à l'atelier de son fils. Après qu'il eût frappé à la porte, Léonard lui ouvrit, le pria d'attendre, entra pour placer la rondache dans son jour sur le chevalet, et

front toujours habité par la pensée, bouche méditative et railleuse même dans le sourire; main indomptable, terrible dans l'escrime, main de femme pour peindre la femme; pied de patricien que Florence et Milan admiraient dans le soulier à éperon. En un mot, le plus beau des hommes, disaient ses contemporains. Et il fut beau toujours, beau dans l'enfance, beau dans la jeunesse, beau jusqu'à la fin; car la mort l'a pris avant l'heure des déchéances. Près de mourir, la chevelure et la barbe encadrent dans les mêmes ondes de neige et d'argent cette figure méditative qui garde sa mâle fierté; rien n'a pu affaiblir cette physionomie qui domine toute la Renaissance, ni les coups de la fortune, ni l'injustice des hommes, ni les railleries de Michel-Ange, ni le triomphe de Ra-

disposa la lumière de façon qu'ello éclairât son travail de reflets éblouissants. Il fit ensuite entrer son père, qui, oubliant ce qu'il venait chercher et ne pouvant se persuader que ce qu'il voyait fût une peinture, s'élança pour fuir précipitamment. Léonard le retint et lui dit : « Mon père, cet ouvrage produit l'effet que j'en attendais ; pre-« nez-le donc et emportez-lo. »

« Ser Piero fut ravi. Il acheta secrètement, chez un mercier, une autre rondache où était peint un cœur percé d'une flèche, et la donna au paysan qui en conserva toute sa vie une grande reconnaissanco. Et le bon père, sans en rien dire, vendit la rondache de son fils cent ducats à des marchands florentins qui ne tardèrent pas à en obtenir trois cents du duc de Milan »

phaël. Il avait tué l'homme en lui, il se sentait dieu*.

Oui, Léonard avait la beauté antique avec l'expression moderne, contour et lumière, sculpture vivante, peinture de ligne et de sentiment, le masque pensif qui ne cache pas le sourire de l'âme, la bonté qui éclate sous la force, le front dominateur et la lèvre féminine, la beauté, en un mot, vue par l'œil de Phidias et par l'œil de Raphaël. Aussi ce grand homme qui se profile fièrement au seuil de la Renaissance, avec la douceur de la méditation, est tout à la fois, à cette heure suprême, le passé et l'avenir, l'image accentuée des hommes de Périclès et d'Alexandre, le symbole de l'esprit nouveau qui va à la conquête des mondes inconnus.

Cette belle tête, devenue la plus précieuse relique de l'art, je l'ai eue dans les mains, je l'ai montrée religieusement à quelques vrais artistes, à Robert Fleury, à Émilien de Nieuwerkerke, à Théophile Gautier, qui ont reconnu le front souverain du peintre de la *Cène*. Après trois siècles et demi, la mort n'avait pu déprimer encore la fierté de cette tête majestueuse.

* Il y a du dieu dans cette figure qui médite et qui raille. Quand on veut l'étudier, le charme vous prend ; mais vainement on veut pénétrer dans l'âme par les yeux et le sourire : l'Inconnu se dresse devant vous.

On se figure Léonard parcourant d'un air réfléchi les rues de Florence, avec sa toque de drap mou formant mille plis et suivant correctement les formes de la tête, son pourpoint de couleur sombre recouvert d'un manteau à longues manches ouvertes, laissant libre l'avant-bras, et tombant jusqu'au bas du haut-de-chausses ; ses chausses noires ou brunes, descendant jusqu'à ses souliers de peau fauve ou de velours noir, à bouts carrés et renflés, alors à la mode et dont on peut se faire l'idée par les armures complètes de la première moitié du seizième siècle. A la ceinture du pourpoint il portait toujours un carnet où il dessinait sans cesse les figures qui frappaient ses yeux. C'était les tablettes des poëtes latins.

Il était gai compagnon d'aventures, passant avec le même feu de l'étude au jeu, étonnant ses amis par son jeune talent et les charmant par sa verve et son entrain, à pied ou à cheval, homme de fêtes ou homme rustique, poëte ou musicien, amoureux ou philosophe.

Rien n'épouvante ce jeune téméraire, il continuera Archimède, il annoncera Leibnitz, il sera le précurseur de Bacon. N'est-ce pas lui qui a dit : « La Nature seule est la maîtresse des intelligences supérieures. » Mais loin de s'abîmer dans la Nature, il la

domine par le commandement, par la pensée, par l'intelligence; c'est encore lui qui a dit : « La théorie, c'est le général; la pratique, ce sont les soldats. » Mot admirable qu'il faudrait inscrire au fronton de toutes les écoles.

VII

Si la Nature fut « la maîtresse » de Léonard dans les deux sens du mot, on ne saurait nier que Andrea da Verocchio fut son maître. Quelque doué qu'il était, il reçut de cet autre grand artiste l'exemple de la grâce dans la force, du fini dans l'infini. Le maître et le disciple ont la même passion pour les chefs-d'œuvre de l'antique, mais ils sont modernes, ils représentent l'idée, la foi, l'âme de leur temps; tous les deux sont à la fois musiciens et géomètres, poëtes et mathématiciens, chrétiens et philosophes. Verocchio n'était pas seulement un merveilleux ciseleur d'agrafes de chapes, de ciboires, de reliquaires et de rétables; il était sculpteur, son travail était l'orfévrerie; son rêve, c'était la statue. Il fut la première épreuve de Benvenuto Cellini.

Verocchio avait une école très-aimée, c'était la vieille école florentine encore dure et roide. Lippi, élève de Masaccio, conquit sa grâce par la couleur et non par le dessin. Nul n'avait le souci de la perspective; le premier, Paolo Uccello, s'en inquiéta. Tous les peintres éparpillés en Toscane avaient la même manière : exactitude du dessin, observation de la convenance et du costume historiques, forte expression des physionomies, composition confuse, groupes illogiques, sentiment naïf de l'ombre et de la lumière, coloris « mélancolique », selon l'expression de Mengs. L'étude de l'antiquité leur était encore fermée et ils ne savaient pas bien regarder la Nature. C'est par les yeux des grands maîtres qu'on apprend à la voir, quand on n'est pas un grand maître.

Les disciples de Verocchio étaient ses enfants, il les prenait pauvres, il les prenait riches avec la même bonté; aux pauvres il donnait un noble et sûr gagne-pain, en imprimant dans leur âme l'amour du travail et en donnant à leurs doigts l'agilité, la désinvolture, l'adresse des fées. Aux riches il donnait le sentiment du grand art, l'amour du luxe, la passion de la musique. Pour Verocchio, comme pour Léonard, la lyre d'argent d'Apollon était le symbole de toutes les

harmonies : s'il faut les croire il n'y a pas un grand artiste là où il n'y a pas un musicien. La musique, c'est le vague écho de l'infini, de l'inspiration, de l'idéal. Sans vouloir accepter cette théorie originale de deux mathématiciens, il faut bien reconnaître que dans certaines œuvres, dans celles des peintres surtout, on retrouve le musicien dans la gamme des couleurs, dans la mélodie de la lumière et du clair obscur. Devant les tableaux de Léonard de Vinci, par exemple, peut-on nier les miracles de la symphonie?

Verocchio aimait aussi la peinture. Quand il peignit à Saint-Salvi, pour les moines de Valombreuse, le *Saint Jean baptisant Jésus*, Léonard, soit qu'il y fût convié, soit qu'il s'y aventurât à ses risques, y créa dans le style du maître, mais avec plus de génie, cet ange trop admiré qui découragea Verocchio. Que faut-il prendre à la légende? le maître aurait dit au disciple : « Puisque tu me surpasses du premier coup, garde ma palette, je retourne à mes ciboires*. »

* La légende a un air de vérité, mais pourtant Verocchio pouvait-il abandonner ainsi ces adorables têtes de femmes, qui, coiffées avec une grâce étrange, sourient du sourire divin des femmes chrétiennes ou des pécheresses repenties.

C'est donc dans un tableau de son maître que nous voyons Léonard peindre pour la première fois. On connaît la manière précise et sèche de Verocchio. La couleur, sous son pinceau, prenait les tons et la dureté de l'or et de l'argent ; c'était bien le pinceau d'un orfévre ; il taillait et ciselait plutôt qu'il ne peignait. Léonard qui avait déjà, par ses dessins, pris à la Nature ses lignes fondues dans ses reliefs accusés, donna à l'ange tant de vie et de mouvement, il le détacha si vigoureusement du panneau, lui qui était sculpteur et non orfévre, il lui donna un si grand charme d'expression, lui qui déjà étudiait les anges dans les filles de douze ans et non dans les tableaux gothiques, que Verocchio se reconnut vaincu par un enfant. Selon Vasari, l'orfévre florentin renonça pour toujours à la peinture; je crois que cette affirmation est là pour la légende. Verocchio pouvait reconnaître que Léonard faisait mieux que lui sans briser ses pinceaux; c'eût été trahir sa renommée, son courage et sa foi, d'autant plus que la lumière ne jaillit pas le premier jour pour Léonard. Le peintre qui niait la tradition, qui osait dire déjà que la Nature est le seul maître, qui d'un seul coup condamnait tous les chefs-d'œuvre à fond d'or, fut, comme tous les initiateurs et tous les révolutionnaires, contesté avant

d'être compris ; il ne pouvait combattre qu'avec ses œuvres, mais il ne faisait alors que des commencements.

VIII

Que sont devenus ses commencements, tout radieux d'art et de jeunesse? On admirait dans la galerie du duc de Côme une autre figure d'ange du jeune Léonard, où le grand dessinateur s'annonçait par le raccourci, comme le grand coloriste par le mariage amoureux des tons. Mais, tout en cherchant la vérité, il répandait l'ineffable sentiment que lui enseignaient les figures d'Angelico da Fiesole.

Angelico da Fiesole, ce grand maître du mysticisme, le plus grand artiste du style chrétien, aurait pu donner des leçons souveraines, mais il avait vécu enfermé dans le demi-jour du cloître. C'était dans la solitude qu'il livrait ses combats ; c'était comme enveloppé dans la robe d'azur du ciel qu'il enseignait la terre. Sa grâce a fait sa force, sa douceur a fait sa puissance ; de son ascétisme est né son empire sur les âmes. Il est resté divin pour tous ceux qui ont lu

son cœur; il est resté immortel pour tous ceux qui ont vu ses tableaux. Angelico da Fiesole et Léonard de Vinci se partagent, en Italie, les deux caractères de l'art chrétien. Léonard de Vinci penche son pinceau vers la terre pour la bénir; Angelico da Fiesole, pour éclairer la terre, monte sa palette jusqu'au ciel *.

D'une figure d'ange Léonard passait à une tête de Méduse; cette tête de Méduse était comme la seconde édition de sa peinture sur la rondache. Après avoir pris la nature corps à corps, il se retournait vers l'histoire pour y chercher l'inspiration; on peut aujourd'hui encore admirer cette terrible chevelure de serpents qui se nouent et s'entrelacent, souples, onduleux, agités, sifflant la rage et le venin.

Son vif amour pour la nature se révéla dans un de ses premiers tableaux, la *Chute d'Adam et Ève.* L'homme et la femme le préoccupaient sans doute au plus haut point; mais le Paradis, ce premier théâtre de la nature, avec ses arbres et ses fontaines, ses fleurs et ses fruits, ses lumières et ses ombres, ses parterres et ses horizons, sollicitait les

* M. Paul de Saint-Victor a dit : « Fiesole vivait dans l'Église : ce fut de ses splendeurs qu'il composa sa palette. Le jour de son atelier vient du paradis. » Pour Léonard de Vinci, le jour vient de la fenêtre ouverte sur le ciel et sur la terre.

plus voluptueuses caresses de son pinceau. Son tableau était éclatant de couleur, de lumière et de vie. Et quel relief pour le savant jeu des ombres et des perspectives *! Aussi, pour arriver à ces effets jusque-là inconnus, il ne peignait pas dans le vague; ce n'était point encore assez de regarder la nature pour l'œil simple, pour mieux modeler dans la pâte, pour atteindre à toute la magie des contours : il commençait par modeler en terre, tant le sculpteur en lui était intimement lié au peintre. Lomazzo se glorifiait de conserver une figure sculptée de l'enfant Jésus, un chef-d'œuvre d'expression, première étude de Léonard pour un de ses tableaux de *Sainte famille*. C'est par la sculpture qu'il a trouvé la science des ombres**.

* « La première intention du peintre est que, sur la superficie plane de son tableau, paraisse un corps relevé et détaché du fond, et celui qui en ce point surpasse les autres mérite d'être estimé le plus grand maître de la profession. Or cette recherche, ou plutôt ce couronnement de l'art, provient de la juste dispensation des ombres et des lumières, de ce qu'on appelle le *clair-obscur*, de sorte que, si un peintre épargne les ombres où elles sont nécessaires, il se déshonore et rend son ouvrage méprisable aux bons esprits, pour s'acquérir une fausse estime parmi le vulgaire et les ignorants, qui ne considèrent en un tableau que le brillant et le fond du coloris, sans prendre garde au relief. » *Manuscrits de Léonard de Vinci.*

** Plus tard, il modela pour des élèves. Le cardinal Borromée le con-

Léonard faillit devenir un peintre mythologique; après la terrible Méduse, il peignit un Neptune dans la tempête, c'est-à-dire dans tous les attributs de sa puissance, traîné par des chevaux marins avec un cortége de nymphes. Vasari qui avait vu le dessin* disait : « Le dieu semble respirer, la mer s'agite sous son peuple de dauphins, d'orques et d'autans. » La tête du dieu était vivante, la beauté des nymphes fascinait ; les vents et les flots hurlaient la tempête; aussi les poëtes voulurent-ils consacrer ce chef-d'œuvre. On n'a conservé que ces distiques :

Pinxit Virgilius Neptunum, pinxit Homerus,
Dum maris undisoni per vada flectit equos.
Mente quidem vates illum conspexit uterque,
Vincius ast oculis jureque vincit eos.

« Virgile et Homère ont peint Neptune dirigeant ses coursiers sur les flots retentissants. »

« Les deux poëtes ont conçu le dieu ; mais Vinci triomphe de l'un et de l'autre en le montrant aux regards. »

state pour un tableau de Luini, où la figure de Jésus enfant avait pour modèle une terre cuite de Léonard.

* Vasari ne parle pas de la peinture, mais il n'est pas douteux que cette composition n'ait été peinte, comme le disent d'autres historiens. Les distiques ne le disent-ils pas? Un simple dessin n'eût pas inspiré ces vers.

Léonard voulait déjà vaincre la nature par sés grands effets, comme par ses menus détails. Il en étudiait tout à la fois l'expression et l'anatomie. Pour lui la vie était le grand mot de l'art. Selon Vasari, « on confia à Léonard un carton, d'après lequel on devait exécuter en Flandre une portière tissue de soie et d'or, destinée au roi de Portugal. Ce carton représentait Adam et Ève dans le paradis terrestre, au moment de leur révolte. Léonard peignit plusieurs animaux dans une prairie émaillée de mille fleurs, qu'il rendit avec une précision et une vérité inouïes. Les feuilles et les branches d'un figuier sont exécutées avec une telle patience et un tel amour, qu'on ne peut vraiment comprendre la constance de ce talent. On voit aussi un palmier, auquel il a su donner un si grand ressort par la disposition et la parfaite entente des courbures de ses palmes, que nul autre n'y serait arrivé. »

Parmi ses commencements il faut parler aussi de cette *Adoration des Mages* de la Galerie des Offices de de Florence où il y a de si grandes beautés, surtout dans les figures. Vasari avait admiré cette œuvre inachevée mais si belle — qu'est-ce que la perfection ? — dans la maison d'Amerigo Benci qui racontait que tout Florence salua un grand

peintre le jour où Léonard de Vinci permit de voir son tableau, même avant qu'il ne fût terminé. Ce fut peut-être cette admiration qui arrêta le peintre dans son travail. Tout en adorant déjà le fini, ne jugeait-il pas qu'en certaines œuvres à force d'art, on montre trop le travail; la nature elle-même a ses exemples de tableaux inachevés et sacrifiés. Toutefois Léonard de Vinci n'a pas dit cela dans ses préceptes, où il veut que l'artiste lutte jusqu'au dernier mot.

On a cru impossible de bien dater cette page religieuse, mais elle appartient à la manière encore florentine de Léonard de Vinci. Le grand artiste n'avait pas jusque-là vu les Milanaises, qui lui donnèrent l'ébauche de ce type si humain et si divin qu'il réalisa avec passion.

Déjà, dans cette manière florentine, on peut étudier son secret de la science des ombres et des lumières. Il dessinait d'abord avec la plume ou le pinceau; il mettait en perspective; il indiquait avec une couleur bitumineuse les grandes masses d'ombre: de cette gamme sombre il dégageait la lumière, mais avec l'harmonie la plus tendre et la plus voilée.

On retrouve dans la même galerie un dessin qui est la mise en perspective de cette *Adoration des*

Mages. C'est là qu'il faut étudier ce profond mathématicien qui dispose ses groupes avec la logique du nombre. Ce qu'il faut admirer en lui, c'est qu'il met sa passion en tout et qu'il ne permet pas au hasard d'être plus savant que lui.

Il n'étudiait pas seulement à l'atelier comme ses condisciples, on le rencontrait çà et là par les rues et par les chemins, suivant un homme ou une femme à tête bizarre ou expressive, barbe ou chevelure étrange, accoutrement pittoresque ou simplicité biblique, motif à caricature, exemple de figure grave ; sous la caricature même la nature déchirait le masque; il savait voir plus loin que la surface visible; quand il avait dépouillé les guenilles et effacé le ricanement, il restait un homme ou une femme pour sa galerie à mille figures.

Ce grand peintre qui dessinait le premier venu, qui a peint son temps avec tant de vérité, a laissé trop peu de portraits. Le sien est un chef-d'œuvre de grandeur et d'expression; c'est la vie, c'est le corps, c'est l'âme. L'histoire cite à peine quelques autres portraits: Améric Vespuce, un vieillard déjà, Scaramuccio, capitaine des bohémiens, quelques dames florentines et milanaises, Sforza le More et Béatrix d'Este, les maîtresses et les sœurs de Ludovic, son fils Maxi-

milien, Trivulce, peut-être César Borgia. C'est presque tout, mais combien de portraits Léonard a saisis dans ses caricatures !

On peut dire qu'il avait la fureur de l'expression; ses figures rient, pleurent, grimacent, jouent toutes les passions, tragiques et comiques. Il avait la folie du rire; selon Lanzi, un des mots favoris de Léonard était celui-ci : « On doit parvenir jusqu'à faire rire, s'il est possible, les morts eux-mêmes. » Parlait-il comme philosophe, comme anatomiste, comme peintre des mouvements de l'âme * ?

Rien ne lui coûtait, ni le temps, ni l'argent, ni la gaieté plus ou moins jouée pour peindre la figure dans toutes ses variétés et toutes ses variations. Il s'attablait avec des paysans, des bohémiens, des soldats, il leur contait des histoires comiques, bizarres, terribles. Et, toujours armé de son crayon, il saisissait les physionomies les plus singulières. Ce bon rire du quinzième siècle, si naïf encore dans sa gaieté bruyante, il nous l'a conservé comme un trait distinctif de son temps. Et combien d'autres caractères on peut retrouver dans son innombrable galerie de

* Ce sont surtout les caricatures rieuses de Léonard de Vinci que le comte de Caylus a gravées à l'eau-forte.

figures; nul n'a mieux peint l'homme moderne.

C'est la préoccupation de la beauté par la ligne, comme par l'âme qui lui faisait trouver tant de plaisir à ces caricatures étranges, à ces représentations de la laideur qui sont comme le revers de la médaille divine. Il y cherchait l'harmonie universelle de la création; l'imperfection lui montrait plus sûrement la perfection; il voyait les formes idéales à travers toutes les difformités comme on voit la figure à travers le masque.

IX

C'était aussi le philosophe qui étudiait toutes ces déviations de la nature, ces ébauches, ces épreuves, ces maquettes d'une œuvre toujours recommencée.

Platon après Platon, mais Bacon avant Bacon, Léonard est philosophe comme ces deux grandes intelligences; il a tourné son esprit vers le passé et vers l'avenir, mais c'est surtout en s'étudiant lui-même dans la nature qui l'envahit, sous le ciel qui l'enlève, qu'il cherche et qu'il trouve. Il s'est agenouillé comme les plus fervents devant l'autel bâti et consa-

cré par Jécus, il a compris toute la grandeur et toute la poésie de l'idée chrétienne; mais il ne s'est pas contenté d'aspirer au royaume des cieux comme les simples d'esprit, il a voulu savoir. Aussi fut-il l'encyclopédie en action du quinzième siècle.

Cette intelligence surhumaine ne se révèle-t-elle pas dans chacune des figures qu'il a peintes? Aussi son idéal n'est pas dans la forme comme celui des Grecs, il est dans la pensée. C'est l'expression de l'âme. Il dessine comme Phidias et Apelles, mais il est assez puissant pour dédaigner la beauté par la ligne, il arrivera à la beauté par le rayonnement de l'intelligence. Sur la figure qu'il peint, quel que soit le contour, il exprimera si profondément le charme et le mystère, la grâce ondoyante, la moquerie adorable, la rêverie aérienne d'une âme qui se révèle et qui se dérobe, que vous serez pris à cette beauté toute moderne qui n'a rien à envier aux traits absolus de la beauté antique. C'est une autre grammaire de l'art.

LÉONARD DE VINCI A MILAN

L'ART ITALIEN.
LA STATUE ÉQUESTRE DE FRANCESCO SFORZA.
L'ACADÉMIE DE LÉONARD DE VINCI.
LE CÉNACLE.
LA COUR DU DUC DE MILAN.

I

Quoique l'art ait sa force supérieure dans des sphères plus élevées que celles de l'humanité, il est né humain et doit subir les grandes émotions qui frappent le monde. A toutes les phases de la civilisation il a donné son empreinte, parce qu'il a vécu des idées de son temps ; voilà pourquoi, sous la parole du Christ, il est tombé la face contre terre comme les dieux de l'Olympe ; voilà pourquoi il a, lui aussi, versé les larmes de la pénitence. Il n'a relevé son

front que devant l'arbre de la croix, il n'a reconquis la beauté perdue qu'en traversant le mystère de la Passion. La métamorphose fut si grande qu'il lui fallut des siècles pour se reconnaître. La beauté avait été la splendeur corporelle; elle devenait le rayonnement de l'âme. La ligne implacable était brisée par l'expression douloureuse.

L'art antique abdiqua, l'art chrétien vécut son enfance maladive dans les catacombes; ses langes furent un suaire, son soleil fut la lampe des morts. Il apprend la vie par le martyre, il ne voit le ciel que par le tombeau, il n'a qu'un livre, il n'a qu'une science, il n'a qu'une idée : l'Évangile. Il sait qu'au-dessus de sa prison sanctifiée, le monde s'enivre toujours à la coupe des passions; il sait que les fêtes et les orgies protestent encore contre les sublimités de la rédemption, mais toutes ces folies de la chair ne le tentent pas. Il s'est rangé sous la bannière du peuple de Dieu, il accepte les flagellations du martyre. Il aime jusqu'à l'enthousiasme, jusqu'à la foi, jusqu'à l'adoration l'histoire symbolique du Dieu méconnu et du Dieu révélé, du Père et du Fils. Les voûtes des catacombes seront bientôt plus précieuses que les palais des empereurs. L'art y peint et y sculpte.

II

C'est en Toscane qu'il faut chercher le berceau de la peinture en Italie. Mais vainement s'arrête-t-on à Florence, à Pise et à Sienne, pour savoir quelle fut sa vraie patrie. Les artistes anonymes du moyen âge allaient un peu partout sans s'inquiéter des frontières, la chrétienté leur étant partout hospitalière. Le pays de l'artiste est celui où il travaille. Il est plus curieux d'étudier le caractère de l'art italien à sa naissance. Ce fut tout à la fois le style byzantin et le style primitif, je veux dire le style national. L'Italie comme la Flandre avait pris sur son territoire même je ne sais quelle saveur de nature qui éclate sous l'imitation servile des maîtres de Constantinople. Nicolas de Pise alla droit à l'école de l'antiquité, non pas seulement en écoutant parler et en voyant à l'œuvre les artistes grecs qui sculptaient la cathédrale, mais en contemplant les bas-reliefs et les débris de statues arrachés à la terre jalouse. Son élève, Andréa de Pise, fut encore un Grec, mais plus incliné sous le sentiment chrétien.

Les débris presque ruinés du style antique étaient recueillis au mont Athos, où l'on avait changé de dieux, mais où l'on avait conservé de siècle en siècle le sentiment du grandiose et de la majesté. Les Vénitiens et les Gènois ramenaient çà et là pour l'éclat de leurs églises quelques peintres byzantins cherchant la fortune dans les aventures. Ils trouvaient les Italiens à l'œuvre moins savants, mais plus naïfs; plus éloignés de la grandeur, mais plus près de la nature. Plus d'une fois sans doute les peintres byzantins donnant des leçons aux peintres italiens en reçurent eux-mêmes de non moins bonnes. Cimabué, tout en se tournant vers l'Orient, garda la foi natale; il prit à l'école byzantine tout ce qui lui restait de la tradition de Phidias et d'Apelles, la fierté, la noblesse, la majesté; mais il fut plus simple, et par là il fut plus grand. Ce fut surtout Giotto qui baptisa l'art italien; désormais le mont Athos pourra fermer ses portes; les Byzantins ne seront plus appelés dans ce vaste atelier de peintres qui commence à Venise et qui va jusqu'à Naples. Cimabué était un Grec italianisé; Giotto est un Italien qui ne s'inspirera que de l'Italie et qui y trouvera la poésie par l'expression, la grandeur par la vérité.

Une nouvelle figure apparaît dans ce ciel de l'art

encore teint des couleurs de l'aurore ; c'est Memmi, le doux et gracieux Memmi. Déjà l'art italien a sa trinité : le terrible et majestueux Cimabué, le grave et expressif Giotto, le souriant et pénétré Memmi.

Orcagna va venir qui résumera ces trois figures. Un historien a dit que Giotto, ami du Dante, semble s'inspirer de la figure sévère de Béatrix, tandis que Memmi, ami de Pétrarque, trouve, lui aussi, sa muse dans Laure *. Orcagna s'inspire de toutes les muses de l'Italie, comme le Dante. Aussi son *Triomphe de la mort* et son *Jugement dernier* sont-ils les pages les plus sublimes de l'art du quatorzième siècle. Orcagna donne une main à Dante et l'autre à Michel-Ange. Dante n'a été ni plus varié ni plus poétique, Michel-Ange sera plus grandiose, mais demeurera moins grand ; il étonnera davantage, mais il touchera moins ; si on le trouve plus terrible, c'est qu'il sera moins sublime.

Une autre figure va passer douce et voilée dans le ciel de l'art chrétien : Fra Angelico da Fiesole.

Comme tous ses contemporains, il avait étudié l'antiquité, le moyen âge et la nature ; mais plus qu'aucun d'eux il fut le peintre de son âme. Il sem-

* *Vie de fra Angelico da Fiesole*, par M. Émile Cartier, un des meilleurs livres inspirés par l'art chrétien.

bla n'obéir qu'à sa foi, il peignait comme un autre prie, avec la même ferveur. Vasari le représente agenouillé devant ses Madones comme si ses images s'animaient sous son pinceau sous le souffle de Dieu. Il se croyait l'inspiré du ciel, voilà pourquoi il dédaignait toute vaine science ; si ses figures étaient divines, elles étaient bien peintes; il jugeait par les yeux de son âme : c'est par les yeux de notre âme qu'il nous prend et nous emporte dans les plus pures régions. Il n'avait pas toutefois le dédain de la beauté antique, quoiqu'elle lui parlât par les faux dieux. La Beauté est comme le vase précieux où brûlent les parfums, on peut la porter sur tous les autels. Qui douterait des visions toutes célestes de Fra Angelico quand on voit les anges qu'il a peints? Il a vécu toujours dans le cortége des purs esprits, chantant les louanges de Dieu par son pinceau, comme ses frères du cloître par leurs voix. Aussi est-il demeuré le roi de l'art chrétien, même en face de Raphael.

Le divin Raphael fut moins divin que Fra Angelico.

Raphael avait appris bien jeune à aimer ce frère des anges. Son père, Giovanni Santi d'Urbin, dans son poëme : *Dei fatti ed imprise di Frederico duca*

di Urbino, élève Fra Angelico parmi les gloires de l'Italie :

> Ma nell' Italia, in questa età presente
> Vi fu il degno gentil da Fabriano
> Giovan da Fiesole al bene ardente.

Aussi Raphael fut d'abord de cette école du sentiment. Fra Angelico parlait à son âme quand Pérugin parlait à ses yeux.

Il ne faudrait pas omettre un nom qui porte la même date. Ghiberti vint au monde en même temps que Angelico da Fiesole. Il mourut la même année. Tous les deux représentèrent au plus haut degré le caractère de l'art italien. Ghiberti, comme les Pisans, fut le style antique dans l'art italien ; Fra Angelico s'éleva même au-dessus du style antique, parce qu'il fut le style de l'âme.

Quand moururent ces deux maîtres, Léonard de Vinci était encore au berceau, mais sa figure va bientôt resplendir au-dessus de ces deux têtes tout auréolées. Il sera l'orgueil de deux siècles : de celui qui ferme le moyen âge, de celui qui ouvre la Renaissance. Il dédaignera d'arriver au beau en copiant les chefs-d'œuvre des Grecs. Il sera plus grand que Fra

Angelico, parce qu'il sera plus humain sans montrer moins d'âme. Dieu aussi sera son maître, mais Dieu vu par la nature.

III

Quand Léonard arriva en Lombardie, les arts avaient déjà leurs parchemins. Le traité sur la peinture du moine Théophile prouverait presque, par le seul titre, que la Lombardie était la mère patrie des arts : *Theophilus monachus de omni scientia artis pingendi. Incipit tractatus Lumbardicus, qualiter temperatur colores*. Combien de fresques, combien de panneaux, combien de bas-reliefs, combien de statues, sont dignes d'être étudiés dans les églises et dans les musées comme des pages de l'histoire de l'art en Lombardie, même avant le voyage de Giotto à Milan *.

* Lorsque Giotto visita la Lombardie et enrichit de ses peintures le palais des Visconti, le nombre des peintres s'accrut aussitôt; on vit sortir de cette première école ces grands artistes dont les œuvres ornèrent les églises et les palais. On admire, dans l'église Saint-François, un chef-d'œuvre de sculpture qui appartient à ce mo-

Ludovic le More, moitié barbare, moitié raffiné, voulait lui aussi faire de Milan une autre Athènes; il appela à sa cour tous les Italiens dispersés, poëtes, peintres, sculpteurs, savants qui cherchaient la fortune et la gloire. Déjà Léonard, selon Pacciolo son ami, surpassait tous ses contemporains en art et en science. « En toutes choses Vinci disputait de gloire avec tous. » Aussi ne croyons-nous pas Vasari, quand il affirme gravement que ce fut pour sa belle voix que Léonard fut appelé à Milan *. Il jouait de la

ment de renaissance encore gothique. C'est un travail en marbre, qui fut achevé en l'année 1316 et qui a pour sujet l'Assomption de la Vierge. On y pourrait joindre deux monuments de la même époque : le premier est le mausolée du martyr saint Pierre, dans l'église de Saint-Eustorge ; l'autre est dans l'église de Saint-Marc, il est consacré à la mémoire de Lanfranc Settala. Les habitants de Milan les attribuent au célèbre Giovanni da Pisa. — Hugo Gallimberg.

* « Léonard devait chanter et jouer de la lyre devant ce prince passionné pour la musique. Il arriva portant un instrument qu'il avait façonné lui-même, presque entièrement en argent et ayant la forme d'un crâne de cheval. Cette forme était originale et bizarre, mais donnait aux sons quelque chose de mieux vibrant et de plus sonore. Il sortit vainqueur de ce concours ouvert à beaucoup de musiciens, et se montra le plus étonnant improvisateur de son temps. Ludovic, séduit encore par l'éloquence facile et brillante de Léonard, le combla d'éloges et de caresses. » — Vasari.

Un écrivain moderne, M. Giuseppe Campori, croit que Léonard de Vinci fut appelé à Milan pour la statue équestre de Francesco Sforza. « Les artistes florentins étaient alors en grande réputation et occu-

viole et improvisait des vers, mais là n'était pas l'homme à qui Ludovic le More voulait confier le gouvernement des esprits; c'était au sculpteur, au peintre, au savant, trinité éclatante que réunissait déjà l'artiste souverain. Aussi à son arrivée à la cour encore gothique qu'il va transformer en cour athénienne, il ne s'annonce pas en joüeur de viole et en diseur de sonnets; il s'annonce en créateur de cette Académie renouvelée de celles de l'antiquité, vraie renaissance de l'esprit humain, modèle éloquent de toutes les Académies qui vont être instituées en Italie, en France et ailleurs *.

En peinture et en sculpture Giotto et Balducci furent les initiateurs — l'aube déjà colorée — de l'école lombarde avant ce soleil resplendissant qui s'appelle Léonard de Vinci. Milan eut une première période héroïque et lumineuse sous Francesco Sforza; mais

paient le premier rang dans l'art de modeler et de couler en bronze. Déjà Donatello à Padoue, Baroncelli à Ferrare, Verrocchio à Venise, en avaient donné d'illustres modèles dans les statues équestres de Gattamelata, de Nicolas III d'Este, et de Bartolomeo Colleoni. »

Si Ludovic le More eût appelé Léonard pour cette statue de son aïeul, le grand artiste ne lui eût pas écrit cette longue lettre où il lui parle de tous ses talents avec la simplicité d'un homme de génie qui ne met d'orgueil que dans son travail.

* Ce ne fut pas seulement une académie des beaux-arts que forma Léonard de Vinci, ce fut une académie des sciences.

quoique ce grand homme eût tenté pour Milan ce que les Médicis allaient faire pour Florence, ce que Léon X allait faire pour Rome, s'il avait trouvé des architectes et des sculpteurs, il n'avait pas trouvé de peintres. Faut-il compter, en effet, les fresques des églises ou les portraits des *Barons armés*, ni Bambo, ni Foppa, ni Giverchio, ni Buttinone, ni Zénale, ni Bertino de Lodi, ne devaient laisser à la peinture l'auréole du génie. La sculpture avait donc des maîtres plus dignes de gloire. Combien de statues, combien de bas-reliefs sont là encore dans ces églises et ces palais de Milan; combien sur les églises mêmes pour témoigner du génie sculptural du quinzième siècle. Et les grands architectes donnaient la main aux grands sculpteurs, Barthélemy Gazzo à Giaccomino da Tradatte, Borsini da Lugano à Boniforte Solari. C'était le siècle monumental par excellence; combien d'admirables architectes, Donatello et son disciple Michel Ozzo, Bramante et son disciple Suardi, tout un peuple d'artistes, tout une forêt de dômes, de flèches, de tours et de clochetons.

Quand Ludovic le More prit la régence du duché de Milan sous la minorité de son neveu Jean-Galéas Sforza, c'était donc déjà le pays des arts. Et il faut rendre cette justice à Ludovic que le sentiment des

arts régnait dans son âme aussi impérieusement que l'amour de la domination, — cet amour de la domination qui se révélait chez lui par des violences telles qu'il chassa la mère et fit couper la tête au ministre de son pupille. — Quand son épée était au repos on le voyait tantôt au milieu de ses courtisans, gentilshommes, architectes, peintres, sculpteurs, musiciens, visiter les églises, discuter savamment sur les œuvres du moyen âge et sur les œuvres contemporaines; tantôt ordonnant des fêtes où il se berçait voluptueusement dans les chansons, la musique et les danses; tantôt méditant dans son oratoire avec la foi en Dieu sur un de ces merveilleux livres d'heures du quinzième siècle «enluminés» de miniatures qui semblent travaillées par les anges.

IV

Même avant son arrivée Léonard avait donné son programme. C'est une des pages curieuses de sa vie que cette lettre à Ludovic le More * :

* « Monseigneur, étant bien convaincu que les essais de tous ceux « qui se disent maitres en l'art d'inventer des instruments de guerre,

« Havondo, S.r mio Ill., visto e considerato oramai ad sufficientia le prove di tutti quelli che si reputano maestri et compositori d'instrumenti bellici, et che le inventione et operatione de dicti instrumenti non sono niente alieni dal comune uso, mi exforserò, non

« n'offrent ni plus d'utilité ni plus de nouveauté que ce dont on se « sert communément, je veux m'efforcer présentement, sans avoir « l'intention de nuire à personne, de dévoiler à Votre Seigneurie mes « secrets, et, s'ils lui conviennent, de les mettre à exécution; car « j'ose espérer que toutes les choses qui font l'objet de cette courte « lettre atteindront le résultat désiré.

« 1. Je sais construire des ponts très-légers, qu'il est facile de trans- « porter d'un lieu à un autre. et à l'aide desquels le plus souvent on « peut poursuivre l'ennemi et le mettre en fuite ; ils sont très-sûrs, « inattaquables au feu, et résistent aux combats. Ils sont très-com- « modes à placer et à enlever. J'ai trouvé aussi le moyen de détruire « et de brûler ceux des ennemis.

« 2. J'ai trouvé le moyen de détourner les cours d'eau dans un siége, « de faire des ponts d'échelles et différents autres instruments d'une « grande utilité dans ces occasions.

« 3. Si la hauteur des murs ou la forte position de la place ne per- « met pas, dans un siége, que l'on approche les canons, j'ai inventé « un moyen de raser une tour ou une forteresse qui ne serait pas as- « sise sur le roc.

« 4. Je sais encore fabriquer une espèce de canons très-faciles et « commodes à transporter, qui lanceraient des étoffes enflammées, « pour jeter l'effroi parmi les ennemis au moyen d'une grande fu- « mée, pour leur faire beaucoup de dommage et les mettre en « désordre.

« 5. Puis la manière de creuser, sans bruit, des voies souterrai- « nes, étroites et tortueuses, pour parvenir à un lieu que l'on ne

derogando a nessuno altro, farmi intendere da Vostra Excellentia; aprendo a quello li secreti miei : et appresso offerendoli ad ogni suo piacimiento in tempi opportuni sperarò cum effecto circha tutte quelle cose, che su brevità in presente saranno quì di sotto notate.

1. Ho modo di far punti leggerissimi ed acti ad portare facilissimamente, et cum quelli seguire alcuna volta fuggire li inimici; et altri securi et inoffensibili da fuoco et battaglia : facili et commodi da levare et ponere. Et modi de ardere et disfare quelli de li nimici.

2. So in la obsidione de una terra toglier via l'aqua

« pourrait pas atteindre autrement, si, par exemple, on avait à passer « sous des remparts ou sous une rivière.

« 6. Puis des chariots solides, couverts, offensifs et défensifs, qui, « munis d'artillerie, pénètrent au milieu des ennemis : il n'y a pas « de rangs si épais qu'ils ne puissent rompre. Lorsqu'ils pénètrent « ainsi, les fantassins peuvent les suivre sans éprouver aucun dom- « mage et sans rencontrer d'obstacle.

« 7. Si le besoin s'en fait sentir, je puis aussi couler des canons, « des mortiers et des obusiers d'une belle forme et d'une grande uti- « lité, tout autres que ceux dont on se sert actuellement.

« 8. Là où les canons ne pourront pas servir, je les remplacerai par « d'autres machines d'une singulière efficacité, dont on ne se sert pas « encore ; enfin, selon la différence des cas, je façonnerai des armes « offensives aussi variées que nombreuses.

« 9. Si le hasard amène une bataille navale, j'ai toutes prêtes quan-

de fossi et fare infiniti pontighatti a scale et altri instrumenti pertinenti ad dicta expeditione.

3. Item se per altezza de argine o per fortezza de loco et di sito non si potesse in la obsidione de una terra usare l'officio delle bombarde: ho modo di ruinare ogni roccia o altra fortezza se già non fusse fondata sul saxo.

4. Ho anchora modi de bombarde commodissime et facili ad portare: et cum quelle buttare minuti di tempesta; et cum el fumo de quella dando grande pavento al inimico cum grave suo danno et confusione.

« tité d'armes pour l'attaque et pour la défense ; puis des vaisseaux « qui résistent au feu de la plus forte artillerie ; enfin de la poudre et « des systèmes de fumée.

« 10. En temps de paix, je crois pouvoir satisfaire les besoins de « tous au moyen de l'architecture, en bâtissant des édifices publics et « privés, et en conduisant l'eau d'un lieu à un autre.

« Je m'occupe aussi de sculptures en marbre, en bronze et en terre ; « de même je fais tout ce que la peinture peut exécuter, tout ce que « l'on veut. Je pourrais aussi travailler à la statue équestre de bronze « qui sera élevée à la gloire immortelle et à l'éternel honneur, ainsi « qu'au souvenir impérissable de votre glorieux père et de la noble « maison des Sforza.

« Si quelques-unes des choses dont je viens de parler semblaient à « quelqu'un impossibles et inexécutables, je m'offre à en faire l'es« sai dans votre parc ou dans quelque lieu qu'il plaise à Votre Excel« lence, à laquelle je me recommande très-humblement. »

5. Item ho modi per cave et vie strette e distorte facte senz' alcuno strepito per venire ad uno certo... che bisognasse passare sotto fossio alcuno fiume.

6. Item facio carri coperti sicuri et inoffensibili; e quali entrando intra ne l'inimici cum sue artiglierie : non è sí grande multitudine di gente d'arme che non rompessimo et dietro a questi poteranno seguire fanterie assai inlesi e senza alchuno impedimento.

7. Item occorrendo di bisogno farò bombarde, mortari et passavolanti di bellissime e utili forme fora del comune uso.

8. Dove mancassi le operazione delle bombarde componerò briccole manghani, trabucchi ed altri instrumenti, di mirabile efficacia et fora de usato : et in somma secondo la varietà de casi componerò varie et infinite cose da offendere.

9. Et quando accadesse essere in mare ho modi de' moldi instrumenti actissimi da offendere et defendere : et navali che faranno resistentia al trarre de omni grosissima bombarda : et polveri o fumi.

10. In tempo di pace credo satisfare benissimo a paragone di omni altro in architettura in composizione di edifici et privati, et in conducere aqua da uno loco ad un altro.

Item conducerò in sculptura de marmore di bronzo et di terra, similitera in pictura, ciò che si pos afare ad paragone de omni altro et sia chi vole.

Ancora si poterà dare opera al cavallo di bronzo che sarà gloria immortale et eterno onore della felice memoria de S^re vostro Padre, et de la inclyta Casa Sforzesca.

Et se alchune de le sopra dicte cose ad alchuno paressino impossibili, et infactabili me ne offero paratissimo ad farne experimento in el vostro parco, o in qual loco piacerà a Vostra Excellentia, ad la quale umilmente quanto più posso me raccommando *. »

Cette lettre est écrite de droite à gauche à la manière des Orientaux, dans un italien primitif, avec une orthographe toute originale **.

Les biographes, Vasari le premier, accusent Léonard de Vinci d'inconstance et de caprice dans son

* Lettre originale — *Codice altentico* — Pompeio Leoni, folio 382. — Amoretti.

** Léonard écrit toujours *ca*, *co*, *cu*, *ga*, *go*, *gu*, au lieu de *cia*, *cio*, *ciu*, *gia*, *gia*, *giu*. Il donne au *c*, et au *g*, devant *a*, *o*, *u*, la valeur du signe phonétique *cia*, *cio*, *ciu*. Il n'accepte qu'un seul *s* doux, qu'il redouble lorsque l's a un son dur. Comme les écrivains italiens des premiers temps, il fait précéder ou suivre souvent le nom de l'article et de la préposition.

travail, Vasari s'afflige à la pensée qu'il commençait tout et n'achevait rien. C'est plutôt un éloge qu'une critique, quand on passe devant l'œuvre de Léonard, quand on songe qu'il fut toute une encyclopédie. En effet, s'il n'achevait pas toujours, était-ce le génie qui lui manquait ? Mais qui donc, quand il l'a voulu, a plus parachevé que lui ? Si tous les jours il se passionnait pour une idée nouvelle, c'est qu'il était né pour ouvrir tous les chemins, pour répandre toutes les lumières. Créateur d'une académie, ne lui fallait-il pas à toute heure débrouiller le chaos du moyen âge, sous les rayons de la Renaissance. N'oublions pas qu'en cette académie il enseignait tout, la théorie et la pratique des sciences les plus opposées; tantôt tournant un compas, tantôt agitant un crayon, ici savant, là artiste. Aussi Lomazzo, qui a caractérisé les grands peintres contemporains par des symboles héraldiques, a-t-il donné à Léonard l'or pour attribut, le lion pour emblème. Oui, il est le lion et son écu est d'or pur ! N'a-t-il pas la force et la grâce, le relief et l'harmonie, la fierté et l'éclat. Son génie n'est-il pas comme ce lion chevelu et flamboyant qui court inquiet à tous les horizons, qui dévore l'espace, qui dépasse la foudre, mais qui tout à coup se couche sur le sable dans les poétiques paresses et les som-

nolentes rêveries. Oui son écu est d'or et frappé au bon coin; dans toute sa vie d'homme et d'artiste la fausse monnaie n'est jamais tombée de ses mains toujours loyales, toujours riches; toujours riches de chefs-d'œuvre à créer, toujours riches d'argent pour ses amis, même aux jours de misère. Ne voit-on pas que dans ses mauvais jours il donna sa part — la part du lion — pour la dot de la sœur de Salaï?

V

C'était une étrange cour que celle de Ludovic le More; ce prince familier au poignard et au poison, fourbe et brave, grandiose et théâtral, tyran de son peuple, esclave de ses femmes, affamé de despotisme et de gloire comme s'il savait que le despotisme n'a pas de meilleur masque que la gloire.

Un esprit médiocre eût reculé devant cette figure; le grand Léonard la regarda de face, accusa la barbarie et dit qu'il ferait de cet homme de mal un homme de bien. Puisque déjà Ludovic le More avait le sentiment des arts, c'est qu'il devait renaître et

triompher de son origine; c'est qu'il devait chercher sa rédemption dans les actions nouvelles. L'homme est le flux et le reflux du bien et du mal; dans le plus mauvais on peut trouver le meilleur.

Cette dynastie des Sforza remonte au quatorzième siècle. Vers 1385, dans une petite ville de la Romagne, entre Imola et Frenz, un laboureur, Giacomo Atendulo donnait à son fils Giacomo une charrue en lui disant que c'était l'arme sainte. Mais l'enfant était né batailleur. Une compagnie de soldats passe au bout de son champ : il ne creusera pas un sillon de plus. Il s'enrôle; il part sur un cheval de labour et donne l'autre. Quelques années après, le soldat est devenu connétable de Naples, gonfalonnier de la sainte Église et comte de Coltignola. Que ne fût-il pas devenu, s'il ne s'était noyé en passant une rivière à la poursuite du roi d'Aragon! Les héros sont amoureux, il eut plusieurs enfants de sa maîtresse, Lucie Trezana, entre autres le fameux Francesco Trezana Sforza, qui fut duc de Milan. Ce n'était que la préface. Il eut trois femmes, qui toutes les trois lui donnèrent de grands capitaines et d'illustres archevêques. Le jour où se noya Giacomo Sforza, son premier né, Francesco, à peine majeur, était baptisé héros dans la même rivière. Quoiqu'il fût illégitime par la nais-

sance, il succéda à son père par droit de conquête. Après beaucoup d'aventures héroïques, après avoir été excommunié par le pape, il fut élu par les Vénitiens et les Florentins généralissime pour la guerre contre le duc de Milan, Philippe Visconti, dont il venait d'épouser la fille. Comme « il vendait son sang à qui le payait le plus cher, » il se battit pour les Milanais contre les Vénitiens; puis il se battit pour lui-même. Il assiégea Milan, véritable oiseau de proie qui veut un nid tout fait; il prit Milan et se nomma duc de Milan, en 1450. Son fils, Galéas-Mario Sforza fut un Borgia avant la lettre : toutes les débauches, toutes les férocités. Il fut assassiné dans une église, « et son sang fut agréable à Dieu. » Il fut le père de Blanche, qu'épousa l'empereur Maximilien *; de Catherine, une des héroïnes du quinzième siècle, une amazone indomptable ; et de Jean-Galéas-Mario, qui fut empoisonné par Ludovic le More, son oncle.

Celui-là, Ludovic le More, homme de bronze, tête machiavélique, cœur d'amoureux, commença bien son entrée de jeu au pouvoir : l'héritier du duché était sous la tutelle de sa mère et du secrétaire d'État

* Ce fut pour les fêtes de ce mariage que Léonard de Vinci, qui voulait peut-être faire sa cour aux opprimés, exposa la statue équestre de Francesco Sforza.

Simoneta. Ludovic Sforza chassa la duchesse et fit couper la tête au ministre. Après quoi il versa à son neveu un poison lent dont l'enfant robuste triompha presque, mais dont il finit par mourir à vingt ans. Ce sacrifié, qui paya de sa vie les crimes de son père, eut pourtant, sous les yeux mêmes du tyran, ses heures de joie; il se maria avec Isabelle d'Aragon, fille du roi de Naples, une adorable créature, qui lui donna deux enfants, un fils et une fille; mais c'est à peine s'il eut le temps de les voir. Le fils, soustrait à la fureur de son grand-oncle Ludovic, fut envoyé secrètement en France où il mourut abbé de Marmoutiers. La fille épousa le roi de Pologne.

N'oublions pas l'autre fille de Galéas-Mario Sforza, Catarina Sforza, nièce de Ludovic le More, dont Léonard de Vinci a fait le portrait, au mariage de son frère avec Isabelle d'Anjou. Quoique fille naturelle, elle épousa le prince Forli Riario, qui fut assassiné par Ursus, chef de ses sujets rebelles. On jeta Catherine en prison avec ses enfants. Tout était perdu, mais la forteresse de Rimini tenait encore pour elle. Catherine dit aux rebelles que le feu cesserait à sa voix; on lui permit d'aller en parlementaire jusque dans la forteresse. Une fois au milieu de ses plus fidèles soldats elle commanda le

feu elle-même. Les conjurés la menacèrent de tuer ses enfants qu'elle avait laissés en otage; elle monta sur une tour et répondit vaillamment en levant ses jupes : « Voilà de quoi en faire d'autres! » Elle reconquit sa souveraineté, elle se remaria à Jean de Médicis, père du grand Médicis. César Borgia, quand il avait pour conseil Léonard de Vinci, l'assiégea dans Forli, où elle se défendit héroïquement. Elle fut prise l'épée à la main. Léonard de Vinci plaida-t-il la cause de celle qu'il avait peinte quelques années auparavant? Elle ne fut qu'un instant prisonnière au château Saint-Ange, mais elle ne recouvra pas sa principauté.

Quel roman d'aventures que toute cette histoire des Sforza, ou plutôt quel drame shakespearien !

VI

Léonard de Vinci trouva donc deux hommes dans Ludovic le More, le barbare et le raffiné; il cultiva le raffiné pour accuser le barbare; la musique fut le trait d'union Il le charmait par sa lyre d'argent. Après

la lyre venaient les paroles d'or, qui tombaient harmonieuses de cette bouche éloquente. Léonard de Vinci parlait de tout dans la langue des poëtes avec des images, ne craignant pas de séduire par les concetti. C'était un enchantement; aussi le prince lui disait : « Je crois toujours que vous chantez. » Et, en effet, ce n'était que chansons perdues; car une fois Léonard sorti, le tyran rentrait dans le château fort de la barbarie, à moins que ses femmes ne fussent là.

Léonard, par le pinceau, fit encore la conquête de de Ludovic le More. Il le peignit, lui et ses maîtresses. On a accusé Léonard dans sa dignité d'artiste : « Par un empiétement indécent et presque sacrilége sur le domaine de l'art religieux, Ludovic le More fit exécuter par Léonard de Vinci, pour la belle Cecilia Gallerani, qui captivait alors son imagination et son cœur, ce ravissant tableau dans lequel la Vierge conduisait la main de l'Enfant Jésus pour bénir une rose fraîchement épanouie. Et pour ne laisser aucune incertitude sur la signification de cet emblème, on avait écrit sur le cadre :

Per Cecilia qual te orna, lauda, et adora
Et tuo unico figliolo, o beata Vergine, exora.

Et on s'indigne de cet amalgame du sacré et du

profane, de la passion et de la dévotion, Ludovic le More « avait des paroxysmes de dévergondage qui obligeaient l'artiste à exploiter pour lui ce qui se trouvait de plus impur dans les traditions mythologiques, et alors les nudités les moins voilées étaient celles qui rencontraient le plus de faveur, pourvu que les contours en fussent bien moelleux et bien arrondis et que la magie du clair-obscur fît bien ressortir la perfection des formes *. »

L'historien va plus loin que Léonard dans le symbole, plus loin que le distique lui-même, qui déjà n'était plus l'interprétation du peintre. L'enfant Jésus qui bénit la rose, qu'est-ce autre chose que le réveil de la nature? cette nature trop longtemps condamnée, fustigée par la discipline sous les siècles nocturnes, cette nature clémente que, dans le sourire du printemps, Léonard de Vinci veut réconcilier avec l'Église?

Le trop orthodoxe historien, éloquent mais absolu, condamne encore Léonard pour avoir peint en sainte Cécile cette maîtresse du duc. Que dira-t-il à Raphaël, que dira-t-il à tous les peintres? Il oublie

* Rio, *Histoire de l'art chrétien*. Ce serait un des plus beaux livres de notre temps si l'historien ne sacrifiait toujours le sentiment de l'art au sentiment religieux. Qu'est-ce donc que l'art si ce n'est une religion?

trop que cette femme s'appelait Cécile et qu'elle était musicienne comme Léonard. Là où il voit presque un sacrilége, Léonard, sans doute, ne voyait qu'un jeu d'esprit.

Singulière destinée des chefs-d'œuvre! Pagavi raconte qu'il a vu le célèbre tableau de la *Vierge au bambino* bénissant une rose chez le marchand de vin Radici*.

Pour le portrait de Cecilia Gallerani en sainte Cécile, le poëte Bellincioni fit ce sonnet bien italien :

Di che t' adiri a chi invidia hai Natura !
Al Vinci che a rittrato una tua stella!
Cecilia se, bellissima, oggi e quella
Che a suoi begli occhi il sole par ombra oscura.

L' onor e tuo, sebben con sua pittura
La fa che par che ascolti, e non favella.
Pensa, quanto sara piu viva e bella,
Piu a te sia gloria nell' eta futura.

* « J'ai vu un très-beau tableau peint par Léonard pour Cecilia, et je l'ai vu ces jours derniers chez Giuseppe Radici, marchand de vins dans le quartier San Vito, près de la porte Marengo. Ce tableau représente la Vierge avec le Bambino assis sur ses genoux, bénissant une rose appelée par le vulgaire Rose de la madone. C'est traité avec une finesse admirable. La tête surtout est belle : on y remarque, ainsi que sur le cou, une teinte, un éclat surprenant. On lit le nom de Cecilia dans un distique écrit sur la galoche du cadre en forme d'angles, d'après la mode architecturale du temps. »

Ringrazziar dunque Lodovico or puoi
E l'ingegno e la man di Lionardo,
Che a posteri di lei voglion far parte.

Chi lei vedra cosi benche sia tardo
Vederla viva, dira : Basti a noi
Comprender or quel ch' è natura ed arte.

Je lis dans les notes de Pagavi que le portrait de la Gallerani, mariée plus tard à Ludovico Pergamino, était au siècle passé chez le marquis Bonessama. On peut étudier le caractère de la femme et la manière du peintre dans la copie de la bibliothèque ambroisienne.

Sur le portrait de Lucrezia Crivelli on fit les distiques suivants :

I

Ut bene respondet naturæ ars docta! Dedisset
Vincius, ut tribuit cætera, sic animam.
Noluit, ut similis magis hæc foret : altera sic est :
Possidet illius Maurus amans animam.

II

Hujus, quam cernis, nomen Lucretia, Divi
Omnia cui larga contribuere manu.
Rara huic forma data est ; pinxit Leonardus, amavit
Maurus, pictorum primus hic, ille ducum.

III

Naturam ac superas hac læsit imagine divas
  Pictor : tantum hominis posse manum hæc doluit ;
Illæ longa dari tam magnæ tempora formæ,
  Quæ spatio fuerat deperitura brevi.

« Que l'art répond bien à la nature ! Vinci eût donné une âme à ce portrait, comme il lui a donné la couleur. Mais il a voulu respecter la vérité : c'est Ludovic qui possède l'âme de la belle.

« Celle que vous voyez s'appelle Lucrèce ; les dieux lui ont avec usure prodigué tous les dons. Elle a reçu en partage une rare beauté : elle fut peinte par Léonard, le premier des peintres, aimée par Ludovic, le premier des capitaines.

« La nature et les déesses du ciel portent envie à ce chef-d'œuvre : la nature, jalouse de ce que la main de l'homme puisse si bien faire ; les déesses, de ce que l'on rende immortelle une si grande beauté qui devait bientôt périr. »

Est-ce le portrait du Louvre? Est-ce cette femme vue à mi-corps, « comme à une fenêtre, et vêtue d'une robe rouge ornée de broderie d'or? » Nous ne voyons pas dans cette tête coiffée d'une main avare, quoiqu'elle montre un diamant au front, nous ne voyons pas l'image de cette beauté célèbre au quinzième siè-

cle, qui s'appelait Lucrezia Crivelli. Cette femme sans cœur et sans charme, surnommée on ne sait pourquoi, la belle Féronnière, est une Florentine peinte à la manière florentine. Elle n'est Milanaise ni par la nature ni par la peinture*.

VII

Pour bien suivre les méandres de cette existence romanesque, il faut étudier les œuvres de Léonard. Il est de la cour, il ordonne les fêtes, il dirige l'académie, il joue de la viole, il soutient des thèses, il fait des découvertes, mais il ne perd pas un jour son art de peintre et de sculpteur. Il ébauche, il crayonne, il modèle. Voyons-le chronologiquement.

En 1483, à peine arrivé de Milan, il commence à modeler la statue équestre de Francesco Sforza, cette œuvre grandiose, vantée par ses contemporains, mais qui n'est pas venue jusqu'à notre admiration. Ludovic le More voulait consacrer par l'auréole des arts le chef de sa dynastie.

* C'est une peinture sur bois qui a passé par Versailles, où on admirait la femme bien plus que l'œuvre du peintre.

Léonard avait-il étudié par quelque dessin révélateur les beaux cavaliers du bas-relief du Parthénon? Sans doute il avait vu le chef-d'œvre de Donatello à Padoue et celui de son cher maître Verocchio à Venise; il les voulait surpasser, non par une vaine forfanterie, mais parce que c'est là le caractère de l'art de monter, de monter encore, de monter toujours. Il était né sculpteur autant que peintre: sa préoccupation du relief, sa distribution des ombres et des lumières, son contour idéalement absolu, ne révèlent-ils pas dans tous ses tableaux le sculpteur sous le peintre? ne retrouve-t-on pas partout le buste, la statue, le groupe? Il y a du ciseau dans ce pinceau; s'il efféminc souvent son expression, c'est parce qu'il a trop accusé le contour. Ses contemporains, Jove et Paciolo, l'admirent comme sculpteur bien plus que comme peintre; car il ne modela pas seulement la célèbre statue équestre; il a pétri des têtes de Christ et de Madone, des figures d'Enfant Jésus. Lomazzo parle avec enthousiasme de l'expression toute divine, de la grâce adorable des têtes créées par cette main de maître. Les figures peintes nous en donnent l'idée; la tête de cire, l'orgueil du Musée de Lille, qui appartient sans aucun doute à l'œuvre de Léonard de Vinci, est un miracle de vie, de vérité, d'expression; je ne

sais rien de plus beau depuis l'art grec. Nul plus que lui ne savait l'anatomie des hommes et des animaux, il avait cherché la vie jusque dans la mort. Le cheval était par excellence une de ses études, il ne se passait pas de jour qu'il ne se promenât sur un de ces nobles compagnons des princes, des héros, des rêveurs. Il aimait à les dompter dans leurs folies de jeunesse. Il connaissait donc bien son cheval et son héros quand il commença son œuvre. Rio a découvert à Windsor un recueil précieux où l'on trouve le récit de l'enfantement de cette grande œuvre : « On voit que l'artiste hésita longtemps s'il ferait un cheval de parade ou un cheval de bataille ; un général dans le calme exercice de l'autorité militaire ou dans l'élan plus pittoresque d'une charge ; s'il se conformerait aux traditions antiques, qui étaient aussi celles de son maître ; ou si le repos relatif, cette loi suprême de l'art grec, serait sacrifié aux exigences de l'imagination populaire, qui ne conçoit son héros qu'en action et qui veut que cette action soit surtout caractéristique. L'idée toute chrétienne de présenter symboliquement l'image de la mort en même temps que celle du triomphe, eut aussi son tour parmi celles qui se présentèrent successivement à l'esprit de l'artiste ; mais elle était trop contraire à la pure tradition et penchait

trop vers le pittoresque pour qu'il s'y arrêtât longtemps. Le parti qu'il adopta définitivement semble avoir été une espèce de compromis qui conciliait l'absolutisme classique avec la liberté nécessaire à la vie de l'art comme à celle des lettres. » Selon l'historien Paul Jove*, le monument dont il est ici question et qu'il pût voir avant sa destruction était aussi remarquable par son originalité que par sa grandeur : « Léonard s'était inspiré des chevaux des Dioscures bien plus que de celui de Marc Aurèle. » Le sculpteur s'était surtout inspiré de la vérité.

Cette statue équestre dont Léonard essaye les dessins et les maquettes en 1483, nous la verrons peu à peu prendre ses formes majestueuses et se métamorphoser sans cesse jusqu'en 1493. Tantôt c'est le cheval qui n'a pas, selon l'artiste, la fierté d'un cheval héroïque portant César et sa fortune; tantôt c'est le cavalier qui manque de noblesse ou de nature. Sur la couverture de son *Traité des ombres et de la lumière*, il écrivait, le 2 avril 1490 : «Je commençai le présent livre et recommençai le cheval **. » Et

* Cujus vehementer incitati et anhelantis habitu...

** Note apportée par Oltrocchi, et se trouvant dans un manuscrit de Léonard. « A di 23 aprile 1490, incominciai quarto libro, et richominciai il cavallo. »

ce n'était peut-être pas la première fois. Autour de Léonard tout le monde est content de cette œuvre, mais l'artiste n'est jamais content. C'est la marche du génie. Voilà pourquoi d'un grand sculpteur ou d'un grand peintre on est mal venu quand on n'apporte que l'enthousiasme; voilà pourquoi dans l'atelier des hommes médiocres on est mal venu si on ose venir avec la critique. Léonard de Vinci ne comptait ni les heures ni les jours, trop entraîné par les mille courants de la pensée et de la rêverie, n'aimant le travail que dans la variété, ne s'obstinant pas quand l'inspiration fermait ses ailes. Il était trop universel pour se renfermer stoïquement dans le devoir de l'œuvre accomplie.

VIII

C'est en cette même année qu'il fonde cette célèbre Académie qui porta son nom. Son ami Paciolo le dit, la tradition en est venue jusqu'à nous et la Bibliothèque ambroisienne garde précieusement trois dessins gravés sur cuivre avec ces mots :

Academia Leonardi Vinci.

Digitized by Google

En 1484, Léonard de Vinci commence ses études écrites et dessinées sur la peinture, sur la mécanique, sur la géométrie; on voit qu'il veut prouver toujours par la parole et par l'image, ici le précepte, là l'exemple; il parle aux yeux comme à l'esprit.

Et toujours ce grammairien des arts et des sciences écrit à rebours selon sa syntaxe*; ses manuscrits sont-ils comme la première épreuve des leçons qu'il donna à l'Académie? Sans doute il lui suffit çà et là de jeter un coup d'œil pendant sa leçon sur la page écrite et dessinée le matin; peut-être ne veut-il pas que ses auditeurs puissent du premier coup surprendre ses idées, ce qui expliquerait cette fantaisie d'écrire à rebours dans sa syntaxe rapide; hiéroglyphes impénétrables à qui n'a ni la clef ni le temps.

A force d'étudier ses manuscrits on le suit dans son idée et dans son œuvre, mais vaguement encore. Il est de plus en plus universel; armé de l'expérience, il va frapper à toutes les portes de l'in-

* Stendhal a très-bien dit : « Ce génie ne touchait à rien sans inventer. » Il inventait dans l'inconnu; il inventait même dans le connu, trouvant, comme les philosophes, que tout en ce monde n'était qu'à l'état d'ébauche. Il voulait imprimer sa manière en toutes choses, ce qui explique jusqu'à ses caprices.

Digitized by Google

connu. Les unes s'ouvrent, il les franchit avec passion ; les autres ne s'ouvrent pas, il repassera le lendemain, car rien ne rebutera ce chercheur obstiné. Ainsi qu'il l'a dit dans sa lettre d'introduction, Ludovic le More n'a pas seulement en lui un peintre et un sculpteur, il a un conseiller pour les machines de guerre, pour les conquêtes pacifiques de la science, pour la fécondité de l'agriculture. Quand le soleil dévore la Lombardie, il veut conduire l'eau pour l'arrosage des terres ; il veut chasser l'orage à coups de canon quand la pluie menace les moissons. Les chevaux qu'il lance à franc étrier ne vont pas assez vite au gré de son ardeur ; l'oiseau l'appelle dans le chemin des mers, il veut donner des ailes à l'homme, il invente la voiture aérienne. Et ainsi tous les jours il arrive au palais du duc qui sourit bien un peu dans sa barbe rousse : Léonard a tant d'idées qu'il est pris pour un rêveur. Quelque curieux que soit Ludovic le More, il ne veut pas tant de métamorphoses dans son duché. Pourvu que sa musique soit bonne, que sa maîtresse soit belle, que sa table soit somptueuse, il trouve que tout est bien. C'était en ce beau temps la politique des princes.

A la cour de Milan, Léonard faisait la maîtresse plus belle par ses peintures, la musique meilleure

6

Digitized by Google

par ses mélodies, la table plus éblouissante par ses improvisations. Mais quoiqu'il fût né prince, quoiqu'il aimât les soupers, les cavalcades et les femmes, le plus souvent il vivait seul, tout à l'étude; plus empressé aux fêtes de l'intelligence qu'aux fêtes de la cour ; fuyant la belle compagnie pour ses disciples de l'Académie.

Les documents, comme les traditions, nous prouvent que Ludovic Sforza ne donnait pas une grande fête qui ne fût ordonnée par Léonard de Vinci*. Ici ce sont des arcs de triomphe, là des joutes. Il a des surprises plein les mains. Quand le jeune duc Galéas épouse Catherine d'Aragon, Léonard donne un spectale grandiose. Il représente le mouvement des planètes ; son théâtre s'appelle *Paradiso ;* toutes les planètes viennent tourner sur un grand cercle en passant devant les épousés, chaque planète s'arrête et s'ouvre, une chanteuse apparaît dans le costume symbolique et chante des vers de Belincioni. Ce sont déjà les fêtes de Versailles; Léonard de Vinci a donc

* Arsuno, que cite Amoretti, a consacré une page dans l'histoire aux prodigalités de Ludovic le More : « Pompas nuptiales, lugubres nænias, sibariticas menses, atellanas fabulas, ionicos choros, ludicraque omnia, denique omnia publicis præsertim oculis obnoxia, tanto semper apparatu, tamquo exquisito voluptatum deliciarumque omnium genere spectantibus semper exhibuil... »

commencé avant Molière *les Plaisirs de l'île enchantée.*

Fêtes religieuses après les fêtes profanes. Léonard de Vinci construit une machine destinée à transporter les reliques du santo Chiodo dans la nef du milieu*. On a déjà vu que dans son zèle à remuer les monuments, il proposait à Florence de soulever une église comme on transporterait un nid d'oiseau sans troubler la couvée.

En 1490 nous le trouvons devant son livre *les Jours et les ombres.*

IX

C'est en 1492 que Ludovic le More épouse Béatrix d'Este, une des plus charmantes figures de l'histoire italienne, une autre Béatrix dans l'enfer de ce Sforza aux mains tachées de sang. Elle était belle et pieuse. Elle aima son mari et pria pour lui. Le mari eut encore des maîtresses, mais il fut le plus doux, le plus

* Manuscrit à la Bibl. amb. Q. R, in-18, f° 15. Dessin de Léo. Figure de la machine, 4 poulies; seconde figure, 3 poulies avec les cordes. Il a ajouté : « In domo alla carrucola del Chiodo della Croce. »

Digitized by Google

généreux et le plus magnifique des maris. Le contrat de mariage que possède l'Angleterre est tout enrichi d'enluminures par l'ordre de Ludovic, qui voulait que le mariage fût tout « enluminé » de joies amoureuses. Aussi Léonard fut surchargé en cette année 1492. Après les fêtes de l'hyménée qui retentirent au loin, fêtes ordonnées par lui, il lui fallut devenir l'architecte et le peintre du château ducal. On trouve dans ses manuscrits que, tout préoccupé d'un grand travail à exécuter dans le Tessin pour arroser les campagnes de la rive droite, que tout en décidant que la Martezana deviendra navigable depuis Trezzo jusqu'à Milan, il est l'homme des menus plaisirs de Béatrix; il lui bâtit dans le jardin du château une salle de bain; il décide la couleur des marbres, parois roses, baignoire blanche, mosaïques avec la figure de Diane; on a dans ses manuscrits le dessin des clefs, têtes d'anguilles qui donneront l'eau chaude et l'eau froide.

C'est aussi en 1492 qu'il s'essaye à la gravure sur bois; on a pu reconnaître à la bibliothèque Ambroisienne la manière de Léonard dans les gravures d'un manuscrit. Comment Léonard, qui a tout tenté, n'a-t-il pas créé la gravure sur cuivre?

Cependant le génie de Léonard transformait le

Milanais; comme le Nil, il débordait de ses rives pour fertiliser tout ce qu'il touchait. Cette image est juste ici puisque nous voulons parler de ses merveilleux arrosements de la Lombardie qui ont fait dire à Stendhal : « Sous ce ciel brûlant il fait parvenir l'eau dans tous les coins des prairies du Milanais. C'est à lui que nous devons, nous autres voyageurs, ces paysages admirables où la fertilité et la verdure colossale des premiers plans n'est égalée que par les formes bizarres des montagnes couvertes de neiges qui forment à quelques milles un horizon à souhait pour le plaisir des yeux. » Stendhal ne parle ici que du plaisir des yeux, mais on peut dire que Léonard a créé le grenier d'abondance de l'Italie.

Que si on veut quelques détails d'intimité pris à ses manuscrits, on trouvera des pages stériles; ce ne sont pas les mémoires de l'homme, ce sont les mémoires de l'esprit. A peine si Léonard y a noté une anecdote comme celle-ci, dans le manuscrit des *Jours et des ombres*. Après avoir raconté que Giacomo entra chez lui à dix ans et qu'il vola tout le monde, Marco d'Oggione, et Beltrassio, et lui-même Léonard de Vinci, il ajoute : « Le 26 janvier de l'année suivante, 1491, me trouvant chez le seigneur Galéas de Saint-Severin pour ordonner la joute qu'il donnait, et

quelques-uns de ses gens ayant quitté leurs habits pour essayer des costumes d'hommes sauvages que je faisais paraître dans cette fête, Jacques s'approcha adroitement de la bourse de l'un d'eux qui était sur le lit et déroba l'argent. » Ce n'est pas tout, comme bonne note, il écrit en marge, *ladro*, *buggiardo*, *ostinato*, *ghiotto!*

Sur le tableau de la *Vierge au bambino*, où sont peints saint Jean et saint Michel, on trouve une date certaine dans la signature :

LEONARDO VINCI FECI 1492.

Encore un tableau du meilleur temps qui a disparu. Où vont les chefs-d'œuvre? les retrouve-t-on? et si on les retrouve, n'est-ce point par l'artifice de quelque peintre moderne qui s'essaye dans la manière du maître, comme cela se voit trop en Italie, où on ne fait guère que du vieux.

Le portrait historié du poëte Bellincioni, dont la gravure sert de frontispice à son recueil de vers, est de Léonard de Vinci ; c'est encore une date certaine, car le volume fut publié en 1493, par Carizzi.

X

Enfin, après un travail cent fois abandonné et repris, Léonard de Vinci exposa le modèle de la statue équestre de François Sforza *. Ce fut tout un cri d'admiration à Milan. On vint des villes voisines ; on parla de cette œuvre dans toute l'Italie. Les poëtes consacrèrent le génie du sculpteur, témoin cett. épitaphe en vers latins d'un manuscrit du temps ;

* « En 1493, ce modèle fut exposé aux regards du public, sous un arc de triomphe élevé sur la place du château de Milan, pour fêter le mariage de Bianca Maria Sforza avec l'empereur Maximilien. Il fut certainement au nombre des choses les plus admirées parmi les constructions décoratives et d'apparat dont Léonard, dans des occasions analogues, fournit l'idée première et entreprit la haute direction. Ce modèle, grâce à la lenteur naturelle de l'artiste, ou, ce qui est plus probable, par suite des embarras financiers et politiques qui assaillirent les dernières années du gouvernement du More, ne fut jamais coulé en bronze. *Fluat æs !* criait au More un poëte contemporain, inspiré sans doute par les formes classiques de l'œuvre de Vinci ; mais le bronze, s'il arriva jamais, dut se transformer en bombardes et en espagnoles, et non en objets de pur ornement. » CAMPORI.

Digitized by Google

selon Sassi, elle devait être inscrite sur le tombeau même, au pied de la statue.

Quisquis colosson principis vides, asta :
Franciscus auctor Sfortiæ sacer gentis,
Ille, ille bello est maximus, toga major
Fortunæ alumnus, redditum ætheri Numen,
Postquam aureum urbi sæculum tulit sceptris,
Par gentium victor Numæ Quirinoque
Pietatem amat Mauri ac opus Leonardi
Vinci æstimat. Vidisti? Abi, hospes, et gaude.

« Vous qui voyez cette statue d'un prince, arrêtez-vous : Voici François, le père de la maison des Sforza ; terrible à la guerre, en paix chéri de la Fortune ; divinité qui a été rendue au ciel, d'où elle était descendue pour apporter à cette ville l'âge d'or ; vainqueur égal à Numa et à Romulus. Il est touché de la piété de Ludovic, qui lui élève ce monument, et il admire l'œuvre de Léonard. Vous avez vu? Passez votre chemin et allez en paix. »

Témoin encore ces vers dont je n'ai que la traduction, mais qui furent écrits en cette même année 1493 :

Vois : Ludovic le Maure fait exécuter en métal,
A la mémoire de son père, un grand colosse.
Je crois fermement, sans crainte de me tromper,
Que la Grèce et Rome n'en virent jamais d'aussi grand.
Regarde comme ce cheval est beau.

Seul s'est présenté, pour le faire, Léonard Vinci,
Statuaire, peintre excellent, bon géomètre.
Un si grand génie, le ciel l'accorde rarement.
Si on n'a pas commencé le colosse plus tôt,
Ce n'est pas le vouloir du seigneur qui a manqué;
Mais c'est qu'on n'avait pas encore trouvé un Léonard
Qui, en ce moment, l'exécute si bien,
Qu'en le voyant on reste saisi d'admiration.
Et si on le voulait comparer, pour sa gloire,
A Phidias, Miron, Scopas, Praxitèle,
On dirait qu'il n'y en eut jamais d'aussi beau*.

Lazzaroni, un poëte encore, rapporte qu'on voyait la statue équestre sur la place du château. Il parle aussi en vers latins, avec une double faute de quantité :

Fronte stabat prima, quem totus noverat orbis,
Sfortia Franciscus Ligurum dominator, et altæ
Insubriæ, portatus equo. .

« En avant on voyait se dresser ce Francesco Sforza, qu'a connu tout l'univers, le chef du pays des Ligures et des Insubres, à cheval... »

Ce chef-d'œuvre fut-il fondu en bronze? on ne le

* Extrait d'un manuscrit du quinzième siècle, ayant pour titre : *Coronatione e sponsulatio della serenissima regina M. Bianca. Ma. Sf. Augusta en.*, per Baldassare Taccone, Alexandrino en., Impsit. Leonardii pachel. MCCCCLXXXIII, in-4°.

croit pas. Est-ce parce qu'il n'en est rien resté? Les guerres survenues ont-elles empêché l'œuvre de l'artiste de revêtir sa dernière forme? Il y a pourtant plus d'un témoignage comme celui que je viens de citer : *Ludovic le Maure fait exécuter en métal...*

Je pourrais citer encore le poëte Lancino Curzio, qui écrivait de son côté :

. . . . . Exspectant animi, molemque futuram
Suspiciunt : fluat æs, vox erit : ecce Deus.

Sans doute le duc n'avait pas d'argent pour faire dire au bronze : Voilà le Dieu * !

X I

Quelle que fût la gloire, quelle que fût la majesté du peintre-sculpteur, il était toujours l'ordonnateur des

* Comment admettre que dans les six dernières années du règne Léonard n'ait pas trouvé dans le trésor ducal quelques milliers d'écus pour éterniser son œuvre? Mais alors que serait devenue cette œuvre? C'est le secret de la guerre.

fêtes ; on le voit alors diriger des tournois, des joutes, des mascarades. Mais il passait vite par-dessus ces jeux d'imagination pour se retremper dans l'étude. En 1494 on le voit à Pavie, faire une première station scientifique chez le professeur Marco Antonio della Torre, un savant génois qui scrute tous les mystères de l'anatomie. Est-ce lui qui a appelé Léonard, est-ce Léonard qui est allé à cette nouvelle école ? Il dessine toutes les pièces anatomiques de ce cabinet célèbre, à la plume ou au crayon rouge. Rien ne rebute le professeur ni le dessinateur ; le cadavre est là, c'est la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt ; Marco della Torre dissèque, Léonard de Vinci dessine. On retrouve à Milan quelques-uns de ses dessins originaux ; on y retrouve surtout des copies et des gravures.

On a dit que toute la science anatomique de Léonard, il la devait à Della Torre. Ses manuscrits antérieurs à l'époque de sa rencontre avec le célèbre professeur prouvent déjà une étude savante du corps humain et de la théorie de ses mouvements. Chaque page des manuscrits de Léonard témoigne de son estime pour l'anatomie. Combien de têtes humaines avec une légende anatomique écrite de sa main ! Pareillement des têtes de cheval, des têtes de lion.

Ce fut après l'exposition de sa statue équestre qu'il

Digitized by Google

écrivit un livret dédié au duc de Milan sur cette question : *Quel art doit-on préférer de la peinture et de la sculpture?* Léonard, qui venait d'obtenir un grand triomphe par la sculpture, la sacrifia pourtant à la peinture. Malheureusement ce manuscrit a été perdu. Mais son *Traité de la Peinture* exprime encore ses idées sur cette question tant controversée un peu plus tard, où Léonard reprendra son opinion contre Michel-Ange.

C'est au même temps que Lucca Paciolo entre dans l'intimité de Léonard et écrit sous son inspiration le livre célèbre *de Divina proportione*, dédié d'abord à Ludovic le More et ensuite à Soderini gonfalonnier de Florence. Les biographes disent : Léonard dessina les figures ; ils auraient pu dire : il donna les idées, car on retrouve dans ce livre tout le sentiment du *Traité de la Peinture*. Léonard de Vinci pensait trop par images pour se condamner au demi-jour de la plume : il se contentait de jeter çà et là une note, une maxime, un paradoxe, une vérité.

XII

Cependant cette belle et folle journée qui rayonne à la cour de Ludovic le More va s'assombrir ; voici l'heure des orages, des tempêtes, des désastres. Le duc était allé de sa femme à ses maîtresses et de ses maîtresses à sa femme. Beatrix d'Este n'avait-elle pas le charme comme Lucrezia et Cecilia ? Il finit par l'aimer plus que toutes ses femmes connues et inconnues. Elle était devénue toute sa force ; il avait trouvé une Sapho chrétienne dans une Égérie. Or, cet homme qui avait toujours brouillé le sacré avec le profane reconnaissait enfin son idéal dans cette belle créature qui ne quittait Dieu que pour lui, qui tempérait ses lèvres brûlantes après les heures d'amour sur le marbre de l'autel. Elle mourut en 1497 et il fut tué à moitié. Il se jeta dans les bras de Léonard et lui demanda pour cette idole ensevelie des funérailles plus belles que toutes les fêtes imaginées par le grand artiste.

Béatrix d'Este, en ses derniers jours, comme saisie par le pressentiment de la mort, se réfugiait à toute

heure en son oratoire de Sainte-Marie des Grâces, sépulture de la duchesse Bianca. Elle aimait ce couvent comme une première station vers le ciel. Le tombeau de Bianca était pour elle comme la porte de marbre de la mort; quand elle ne priait pas à l'autel, elle priait au tombeau; il lui semblait que déjà elle prenait les mains de la morte pour le funèbre voyage.

Elle mourut, et quoiqu'elle eût senti sa fin dans ses aspirations toutes célestes, sa mort parut soudaine, surtout à Ludovic, qui dans son despotisme ne pouvait concevoir que Dieu lui-même pût toucher à son bonheur.

Ce fut un désespoir sans borne, il jeta son épée, repoussa ses enfants, ferma la porte à ses amis, et, quinze jours durant, il s'emprisonna dans une chambre tendue de noir*, « jusqu'à ce qu'enfin la douleur farouche ayant fait place à l'attendrissement et au repentir, il se remit à visiter les sanctuaires qui avaient été pour Béatrix et pour lui l'objet d'une prédilection commune. Les sentiments religieux dans lesquels il avait été élevé par sa mère semblèrent si bien affermis dans son âme, qu'on crut à une ère nouvelle dans sa vie publique et privée, et il y eut des

* Rio, *Histoire de l'art chrétien.*

dépêches diplomatiques dans lesquelles ce merveilleux changement fut signalé *. Mais on s'en aperçut chez les dominicains de Sainte-Marie des Grâces plus que partout ailleurs ; c'était là qu'on le voyait prosterné à la lueur de cent torches funèbres qui restaient allumées devant l'autel : c'était là que le saint sacrifice était offert cent fois par jour pour le repos de l'âme de la duchesse pendant tout le mois qui suivit sa mort ; enfin c'était sous les voûtes agrandies de ce temple que devait être placé son mausolée, ouvrage admirable d'un ciseau inconnu, transporté depuis dans l'église de la Chartreuse, où il attire les regards de ceux-là même qui ne savent pas quelle dépouille mortelle il renferme. »

Léonard de Vinci prit sans doute sa part de cette douleur du maître ; ce qui est certain c'est qu'il se hâta, lui qui ne se hâta jamais, d'illustrer par une œuvre immortelle, Sainte-Marie des Grâces qui devait être le mausolée de Béatrix d'Este. Ce fut sous l'impression d'un grand deuil qu'il commença ce Cénacle où Jésus dit à ses disciples : Rien n'est que le royaume des cieux.

* Dépêches de l'ambassadeur vénitien à Milan, journal de Marino Sanudo : « El duca era venuto religioso molto e devotissimo ; diceva oficio grande, desunava e viveva casto... »

XIII

Dante a dit des religieux de son siècle :

> Similimente operando all' artista
> Ch' ha l' abito dell' arte e *man che trema*.

Léonard sentait le pinceau trembler dans sa main quand il voulut peindre la figure de Jésus; aussi la laissa-t-il longtemps inachevée. Lomazzo représente son maître absorbé dans la contemplation de la divinité * méditant devant la tête du Christ, voulant faire un Dieu dans un homme, un homme dans un Dieu, voulant marier la vérité visible à l'idéal souverain. Et je crois que chaque tête d'apôtre fut pareillement l'œuvre de la méditation. C'est en vain que Gœthe ne voit dans cette grande page que l'œuvre du naturalisme, en affirmant que chaque figure est un portrait. Léonard était trop philosophe, sinon trop chré-

* Quel suo genio che nella divinità continuamente rimirare. Lomazzo.

tien, pour ne pas s'élever dans une pareille représentation au-dessus des types qu'il rencontrait dans ses promenades. Que telle ou telle expression prise au passage comme une bonne fortune d'artiste ait été le point de départ d'une création, comme un rayon sur le chaos, nous le pensons sans peine; mais nous nous refusons à croire que malgré son naturalisme il se contentât d'un masque sorti tout façonné des mains du hasard. Il remontait jusqu'à l'histoire par la tradition, les textes, les vestiges.

Tout ce qui a été dit sur Léonard par ses contemporains acquiert aujourd'hui un vif intérêt pour l'histoire. Il est curieux d'étudier les jugements anciens. Selon Giraldi, qui publiait en 1554 des discours sur la manière de composer le roman et la comédie, Léonard de Vinci méritait de servir d'exemple pour toutes les compositions de l'esprit humain, parce que nul mieux que lui ne savait dramatiser une idée et exprimer un sentiment. Voici comment parle Giraldi :

« Le poëte dramatique doit suivre l'exemple du fameux Léonard de Vinci. Ce grand peintre, quand il devait introduire quelque personnage dans un de ses tableaux, s'enquérait d'abord en lui-même de la qualité de ce personnage : s'il devait être du genre

noble ou vulgaire, d'une humeur joyeuse ou sévère, dans un moment d'inquiétude ou de sérénité; s'il était vieux ou jeune, juste ou méchant. Après avoir, par de longues méditations, répondu à ces demandes, il allait dans les lieux où se réunissaient d'ordinaire les gens d'un caractère analogue. Il observait attentivement leurs mouvements habituels, leur physionomie, l'ensemble de leurs manières; et, toutes les fois qu'il montrait le moindre trait qui pût servir à son objet, il le crayonnait sur le petit livre qu'il portait toujours sur lui. Lorsque, après bien des courses, il croyait avoir recueilli des matériaux suffisants, il prenait enfin des pinceaux.

« Mon père, homme fort curieux de ces sortes de choses, m'a raconté mille fois qu'il employa surtout cette méthode pour son fameux tableau de Milan. Le Vinci avait terminé le Christ et les onze Apôtres; mais il n'avait fait que le corps de Judas : la tête manquait toujours, et il n'avançait point son ouvrage. Le prieur, impatienté de voir son réfectoire embarrassé de l'attirail de peinture, alla porter ses plaintes au duc Ludovic, qui payait très-noblement Léonard pour cet ouvrage. Le duc le fit appeler, et lui parla doucement de sa paresse. Léonard lui dit

à son tour qu'il s'étonnait des paroles de Son Altesse, puisque la vérité était qu'il ne se passait pas de jour qu'il ne travaillât des heures entières à ce tableau.

« Les moines revenant à la charge, le duc leur rendit la réponse de Léonard. « Seigneur, lui dit l'abbé, il ne reste plus à faire qu'une seule tête, celle de Judas ; mais il y a plus d'un an que non-seulement il n'a touché au tableau mais qu'il n'est venu le voir une seule fois. » Le duc, irrité, fait revenir Léonard. « Est-ce que les pères savent peindre? répond celui-ci. Ils ont raison, il y a longtemps que je n'ai mis les pieds dans leur couvent ; mais ils ont tort quand ils disent que je n'emploie pas tous les jours au moins deux heures à cet ouvrage. — Comment cela, si tu n'y vas pas? — Votre Altesse saura qu'il ne me reste plus à faire que la tête de Judas, lequel a été cet insigne coquin que tout le monde sait. Il convient donc de lui donner une physionomie qui réponde à tant de scélératesse : pour cela, il y a un an, et peut-être plus, que tous les jours, soir et matin, je vais au Borghetto, où Votre Altesse sait bien qu'habite toute la canaille de sa capitale. Mais je n'ai pu trouver encore un visage de scélérat qui pût satisfaire à ce que j'ai dans l'idée. Une fois ce visage trouvé, en un jour je finis le tableau. Si cependant mes recherches sont vaines,

je prendrai les traits de ce frère prieur qui vient de se plaindre de moi à Votre Altesse, et qui d'ailleurs remplit parfaitement mon objet. Mais j'hésitais depuis longtemps à le tourner en ridicule dans son propre couvent.

« Le duc se mit à rire, et, voyant avec quelle profondeur de jugement le Vinci composait ses ouvrages, comprit comment son tableau excitait déjà une admiration si générale. » Quelque temps après, Léonard, ayant rencontré une figure telle qu'il la cherchait, en dessina sur la place les principaux traits, qui, joints à ce qu'il avait déjà recueilli pendant l'année, le mirent à même de terminer rapidement sa fresque. »

Et Giraldi croyant avoir donné l'exemple ajoute que le poëte dramatique doit procéder ainsi pour prendre la nature sur le vif.

XIV

Quelques autres récits anciens nous montrent çà et là Léonard en scène sur ses divers théâtres.

Le fameux Matteo Bandello, que François Ier fit

Digitized by Google

évêque « parce qu'il contait bien, » selon Stendhal, mit la cinquante-huitième nouvelle de son recueil dans la bouche de Léonard. Il dédie cette nouvelle à Geneviève Gonzaga, et commence ainsi. « Du temps de Ludovic, quelques gentilshommes qui se trouvaient à Milan se rencontrèrent un jour au monastère des *Grâces* dans le réfectoire des pères dominicains. Ils contemplaient en silence Léonard de Vinci, qui achevait alors son miraculeux tableau de la *Cène*. Ce peintre aimait fort que ceux qui voyaient ses ouvrages lui en dissent librement leur avis. Il venait souvent de grand matin au couvent des Grâces, et cela je l'ai vu moi-même. Il montait en courant sur son échafaudage. Là, oubliant jusqu'au soin de se nourrir, il ne quittait pas ses pinceaux depuis le lever du soleil, jusqu'à ce que la nuit tout à fait noire le mît dans l'impossibilité absolue de continuer. D'autres fois, il était trois ou quatre jours sans y toucher, seulement il venait passer une heure ou deux, les bras croisés, à contempler ses figures et apparemment à les critiquer en lui-même. Je l'ai encore vu en plein midi, quand le soleil dans la canicule rend les rues de Milan désertes, partir de la citadelle, où il modelait en terre son cheval de grandeur colossale, venir au couvent sans chercher l'ombre et par le chemin le plus court;

là donner en hâte un ou deux coups de pinceau à ses têtes, et s'en aller sur-le-champ.

« Mais pour en revenir à nos gentilshommes, pendant que nous étions à voir travailler Léonard, le cardinal Gurcense, qui avait pris son logement dans notre couvent, vint au réfectoire pour visiter cet ouvrage célèbre. Dès que Léonard aperçut le cardinal, il descendit, vint le saluer, et en fut traité avec toute la distinction possible. On raisonna dans cette occasion de bien des choses, et entre autres de l'excellence de la peinture; plusieurs désirant que l'on pût voir les figures de ces tableaux antiques qui sont si fort loués dans les bons auteurs, afin de juger si nos peintres modernes peuvent se comparer aux anciens. Le cardinal demanda à Léonard quels étaient ses appointements à la cour du duc; à quoi il répondit que d'ordinaire il avait une pension de deux mille ducats, sans les présents de toute nature dont Son Excellence le comblait tous les jours *. Le cardinal, auquel ce traitement parut fort considérable, nous quitta un moment après pour remonter dans ses appartements. Vinci, pour nous montrer alors en

* Bugerti dit que Ludovic le More n'avait assigné à son peintre qu'une pension de cinq cents écus. Mais le plus souvent Léonard vivait à sa cour.

quel honneur on avait de tout temps tenu l'art de la peinture, nous conta une histoire que je n'ai jamais oubliée*. »

Il y a aussi les récits de Lomazzo, élève de Léonard et auteur d'un *Traité de Peinture*, qui nous montre son maître à l'œuvre.

« Parmi les modernes, Léonard de Vinci, peintre étonnant, donna tant de beauté et de majesté à saint Jacques le Majeur et à son frère dans son tableau de la *Cène*, qu'ayant ensuite à traiter la figure de Jésus-Christ, il ne put l'élever au degré de beauté sublime qu'il lui semblait convenable. Après avoir cherché longtemps, il alla demander conseil à son ami Bernardo Zenale qui lui répondit : « O Léonard ! elle est « d'une telle conséquence, l'erreur que tu as com- « mise, que Dieu seul peut y porter remède ; car il « n'est pas plus en ton pouvoir qu'en celui d'aucun « mortel de donner à un personnage plus de « beauté et un air plus divin que tu ne l'as fait pour « les têtes de saint Jacques le Majeur et de son frère. « Ainsi laisse le Christ imparfait, car tu ne le feras « jamais être le Christ auprès de ces deux apôtres. » Et Léonard suivit le conseil comme on peut le distin-

* La nouvelle XII[e], où Léonard commence par des plaisanteries sur l'ignorance du cardinal Gurcense, est une historiette sur Fra Filippo.

guer aujourd'hui, quoique la peinture tombe en ruines. »

Lomazzo était aveugle et ne parlait que par ouï-dire ; mais l'humidité du mur avait, en effet, déjà ruiné à demi le chef-d'œuvre de Léonard un demi-siècle après sa création.

XV

Ce fut vers la fin de l'année 1497 que Léonard de Vinci acheva le *Cénacle*. Deux preuves : 1° une note écrite par l'architecte du monastère dans son livre de dépenses et ainsi conçue : 1497, *pour travaux faits dans le réfectoire où Léonard peint les apôtres*, et pour une fenêtre, 37 liv. 16 sols*; 2° l'assertion du frère Luca Paciolo, ami intime du peintre, lequel nous apprend que l'année suivante — 1498 — Léonard avait déjà mis la dernière main au *Cénacle*.

Cette œuvre admirable de Léonard de Vinci est comme le soleil couchant du quinzième siècle, comme le soleil levant du seizième siècle, ou plu-

* 1497. Item per lavori facti in refectorio dove dipinge Leonardo gli apostale, con una finestra, 37 lire 16 s.

tôt comme l'auréole lumineuse qui couronne les deux siècles. Le Cénacle eut une influence considérable sur l'art et sur l'esprit du temps. Les artistes et les chrétiens y vinrent en pèlerinage, comme pour voir un miracle de l'art et un miracle de la foi. C'était un livre ouvert à tous, où tous apprenaient à lire. Chaque figure avait sa légende. Les pèlerins de l'art et de la religion s'élevaient par la pensée à des hauteurs jusque-là inaccessibles. Léonard de Vinci fit monter ses contemporains d'un degré vers la science et vers Dieu. La vérité dépouillait sa robe légendaire et se montrait dans la grandeur du symbole.

Et cette œuvre mère ne vécut pas seulement à Sainte-Marie des Grâces. Combien de copies religieusement faites, comme celle de Marco d'Oggione. Voilà le vrai Dieu, voilà les vrais apôtres. La légende avait brouillé toutes les expressions : Léonard de Vinci a retrouvé le sentiment et le caractère; désormais, ce sera l'évangile de l'artiste. Et, en effet, voyez-vous cette légion de peintres, de sculpteurs, de miniaturistes, d'orfévres, de mosaïstes, Luini en tête, qui viennent s'inspirer à *Santa Maria delle Grazzie*. Tous reproduiront ces treize figures avec la foi en l'art et la foi en Dieu. Le Cénacle de Milan sera la première épreuve : des milliers d'images consacrées

seront répandues par le monde, moins encore pour la gloire du Christ et des apôtres, que pour témoigner du génie de Léonard de Vinci.

XVI

En 1497, le grand artiste conquiert un nouvel ami, Hippolyte d'Este, qui, tout jeune encore, devenait archevêque de Milan. Léonard trouvait des amis partout : il n'avait qu'à se montrer et à parler. On l'aimait déjà par sa peinture toute fascinante, on ne pouvait l'oublier dès qu'on avait vécu dans l'intimité de son esprit.

Ce fut alors qu'on vit apparaître Salaï*, « ce beau

* La Cappa di Salai addi 4 Aprile 1497

Br. 4 di panno argentino.	ll.	15	4
Velluto verde per ornare.	ll.	9	
Bendelli	ll.	—	9
Magliette.	ll.	—	12
Manifattura.	ll.	1	15
Bendello per dinanzi.	ll.	—	5
Punta.	ll.	1	

Ecci del suo grossoni 13.

jeune homme à la blonde chevelure qui fut le vrai fils de Léonard. » Il l'appelait son fils. Et qui sait ? Mais il donnait aussi ce doux nom à Melzi qui n'était que le fils de son esprit.

Déjà, sans doute, le disciple travailla dans les œuvres du maître, c'était le même amour du fini, sinon de l'infini; un pinceau plus féminin, la même gamme douce et voilée.

Selon Paciolo, on voit Léonard très-occupé, en cette année 1497, de la navigation entre Brivio et Trezzo, entreprise gigantesque parce qu'il fallait tempérer un courant rapide, creuser un lit de rochers et plus loin affermir un sol mouvant. Léonard de Vinci, qui aimait les difficultés, indiqua pour les vaincre les mêmes moyens qui réussirent il y a un siècle. Jamais Léonard ne s'était plus occupé de physique et de mathématiques ; selon une lettre de lui il avait beau se multiplier et mettre en campagne les dix hommes qui existaient en lui, sculpteur, musicien, peintre, mathématicien, surintendant des arts, ordonnateur des fêtes, directeur d'Académie, il demeurait pauvre et recevait à peine du duc de quoi nourrir ses chevaux. Il lui fallait envoyer une madone à quelque couvent ou à quelque prince du voisinage pour ne pas être à la merci du froid et

de la faim. Ludovic le More eut la main pleine de promesses jusqu'au jour où Louis XII vint achever sa ruine. Il faut le reconnaître, le duc, déjà battu, déjà presque prisonnier, pensa à Léonard et lui donna une vigne ; ce fut son adieu *.

XVII

Une note de la main de Léonard nous indique ses dessins en 1497.

« *Une tête de jeune homme, de face, avec une belle chevelure. — Amas de fleurs dessinées d'après nature. — Une tête de face, avec des cheveux frisés. — Un saint Jérôme, pour un tableau. — Dessins de fourneaux. — Une tête de duc. — Beaucoup de dessins de groupes. — Quatre projets du tableau de Sant' Angelo. — Une petite histoire de Jérôme de Féghine. — Une tête de Christ*, dessin à la plume. — *Un saint Sébastien. — Beaucoup de compositions d'anges. — Une chalcé-*

* 1499. 26 aprilis. Ludovicus Maria Sfortia, dux Mediolani dono dedit D. Leonardo Quintio Florentino pictori celeberrimo pert. n. 16 soli seu fundi ejus vineæ quam ab abate seu monasterio Victoris in suburbano porta Vercellinæ proxime acquisierat, ut in eo spatio soli pro ejus arbitrio ædificare, colere hortos et quidquid ei, vel posteris ejus, vel quibus dederit ut supra, libuerit, facere et disponere possit

doine (agathe). — Une tête de profil, avec une belle chevelure. — Quelques vases profonds, en perspective. — Quelques instruments pour vaisseaux. — Quelques machines à eau. — Une tête d'Atalante regardant le ciel. — Une tête de Jérôme de Féghine. — La tête de Gian Francesco Borro. — Beaucoup de gorges de vieilles femmes. — Beaucoup de têtes de vieillards. — Esquisses de jeunes gens nus. — Beaucoup de bras, de jambes, de pieds, et différents mouvements de ces membres. — Une madone achevée. — Une autre de profil. — Tête de Notre Dame allant au ciel. — Une tête de vieillard avec un long menton. — Une tête couverte d'un chapeau. — Une histoire de la Passion, qui doit être coulée dans un moule. *— Tête de petite fille, avec des boucles de cheveux tressés. — Une tête brune.* »

On juge de la variété des études de Léonard : des portraits, des caricatures, des groupes, des fleurs, des instruments, des perspectives. On voit qu'il ne parle que de ses dessins. Qui sait si cette « madone achevée » et cette autre « de profil » n'étaient pas des peintures ?

Belle et suprême période de sa vie. Une statue équestre, une fresque monumentale, les meilleurs chapitres du *Traité de la peinture*, un canal commencé, un fleuve ouvert à la navigation, ns qu'un seul jour le maître abandonnât son académie.

Ce fut alors qu'il inscrivit ces belles maximes sur un panneau appendu à la muraille :

Digitized by Google

« Quand tout paraît aisé, c'est une marque infaillible que l'ouvrier est peu habile, et que l'ouvrage est au-dessus de sa portée.

« La critique des ennemis sert plus que la louange des amis, car les amis ne font que nous dorer nos défauts.

« Ceux qui s'abandonnent à une pratique prompte et légère avant d'avoir appris la théorie, ressemblent à des matelots qui se mettent en mer sur un vaisseau qui n'a ni gouvernail ni boussole.

« Un peintre qui s'abandonne servilement à la manière d'un autre peintre, ferme sa fenêtre sur la vérité, parce qu'il ne doit pas augmenter les ouvrages des hommes, mais ceux de la nature.

« Dans le silence de la nuit, rappelez-vous les idées des choses que vous avez étudiées. Dessinez par votre esprit les contours des figures que vous avez vues dans la journée ; là où l'esprit ne travaille pas avec la main, il n'y a point d'artiste. »

Ainsi Léonard de Vinci exige du vrai dessinateur la pensée, la main et les yeux ; il insiste sur la pensée. La pensée, c'est la nature vue par le souvenir ; c'est la mémoire dorée par l'imagination, ou plutôt la mémoire pittoresque. Le véritable artiste porte un monde dans son cerveau ; toute la création est là : lignes, contours, perspectives, couleurs, parce qu'il a de bonne heure exercé la mémoire des yeux, parce qu'il a sans cesse étudié la forme des choses et les jeux de lumière. Le travail de la mémoire est la

gymnastique du dessinateur, vous diront les maîtres, depuis Apelles jusqu'à Prudhon.

Voici encore une belle pensée chère à Léonard et à ses disciples :

« N'alléguez pas pour excuse votre pauvreté, qui ne vous permet pas d'étudier et de vous rendre habile ; l'étude de l'art sert de nourriture au corps aussi bien qu'à l'âme. Combien n'a-t-on pas vu de philosophes qui, étant nés au sein des richesses, y ont volontairement renoncé pour n'être pas détournés de leur but ? »

Le grand maître avait raison : l'oisiveté seule a la faim insatiable de l'or ; le travail renferme en lui des joies sévères qui sont la santé de l'âme et du corps. Aussi, dans cette lutte glorieuse de l'art à la conquête du beau, celui qui part les mains pleines d'or est moins sûr de faire son chemin que celui qui part les mains pleines d'espérance.

C'est ainsi qu'il parlait à Bernardino Luizi, Beltraffio, Marco d'Oggione, Andrea Solario, Sandenzio Ferrari, Cesar da Cesto, Andrea Salaï, Francesco Melzi, Lomazzo et tant d'autres que l'oubli a dévorés, mais qui témoignent encore des leçons du maître par des chefs-d'œuvre anonymes. Et quel maître charmant pour ses disciples! il leur dorait le travail, mais il ne voulait pas que le travail leur devînt un ennemi.

La gaieté était une des muses de son école; il aimait le sourire sur les lèvres du peintre ou du sculpteur. Il dit dans son *Traité de la peinture :* « Il sera fort utile de quitter son travail et de s'aller divertir un peu, parce qu'au retour on aura l'esprit plus libre; au contraire, une application trop grande et trop assidue appesantit l'esprit et le fait tomber dans les erreurs nocturnes. » Aussi la leçon commencée à l'atelier finissait-elle souvent en promenades sur quelque place publique où paradaient les bohémiens; dans quelque *locanda* où l'on pouvait étudier le jeu des physionomies, dépouillé de toute pose et de toute manière; dans quelque église, monument de l'art, où la foi en Dieu prend toutes les attitudes; à quelque concert du beau monde où la désinvolture, la grâce innée, la noblesse des figures, se donnent en spectacle; en quelques promenades agrestes, en quelques fêtes rustiques où la gaieté naïve prend ses coudées franches. Tout est atelier pour l'artiste, mais surtout la nature; le maître a deux fois raison d'imposer le travail et d'ouvrir la porte quand l'heure est venue de l'école buissonnière.

Une lettre du temps nous montre Léonard de Vinci devant son œuvre gigantesque. En s'adressant à Ludovic Sforza, Fra Paciolo lui dit :

« Le 9 février 1498, j'étais dans votre séjour ordinaire du château de Milan, où vous avez rassemblé des savants célèbres en tout genre. Vous y avez deux architectes-ingénieurs, deux hommes clairvoyants qui enfantent chaque jour de nouvelles créations. Le premier est Léonard de Vinci (de Florence), qui dépasse tout autre en ce qui est de la sculpture, de l'art du fondeur et de la peinture *. Nous voyons cela par la surprenante statue équestre de douze brasses de hauteur, dont la masse totale pèse deux cent mille livres. On le voit aussi par le tableau magnifique de la *Cène du Sauveur*, qu'il a peint dans le réfectoire du couvent des Grâces; il l'emporte sur Appelle, Miron, Policlète, et ces travaux ne l'épuisent pas, car, ayant déjà achevé une grammaire sur la peinture et une étude sur les mouvements de l'homme, il a entrepris un traité précieux sur le mouvement local, sur la percussion, les poids et les forces; il y travaille avec le plus grand soin pour le finir. L'autre est André de Ferrare, fidèle disciple de Vitruve, qui connaît tout ce qui est de l'art militaire. »

Ce chef-d'œuvre de sculpture ne devait vivre qu'un jour. Après les révolutions qui traversèrent

* *Divina proporzione.* — Venezia, 1508, — in-folio.

Milan on ne retrouva pas la statue de Francesco Sforza.

Les soldats français ne se contentèrent-ils pas « d'épouser à la diable » les belles Milanaises et de saccager le château de Ludovic le More? S'amusèrent-ils à tirer à la cible le chef de sa dynastie dans la statue de Léonard de Vinci?

XVIII

Les arbalétriers gascons ont été accusés d'avoir mis en pièces la statue. Selon Castiglioni, ils n'ont vu dans ce chef d'œuvre qu'une cible pour leurs traits : « Le modèle du cheval, auquel Léonard avait travaillé pendant seize ans, fut, grâce à l'ignorance et à l'insouciance de certaines personnes qui, faute de comprendre le génie, ne l'ont en nulle estime, honteusement abandonné à la destruction, cet admirable et ingénieux ouvrage étant devenu la cible des arbalétriers gascons. »

Castiglioni, dans sa jeunesse, avait pu être témoin de cette profanation, mais il est seul pour accuser les

Français ; ses paroles ne sont affirmées par aucune autorité contemporaine. Vasari vient après, qui, sans doute d'après le témoignage de Castiglioni, dit que les Français mirent en pièces la statue.

Or, un nouveau document* vient prouver qu'en septembre 1501, deux années après l'entrée des Français, la statue, toujours intacte, était disputée par le roi de France et Hercule I[er] d'Este, qui lui-même avait commandé sa statue et qui trouvait tout simple, son sculpteur étant mort à l'œuvre, de s'asseoir sur le cheval de Léonard. Voici d'ailleurs son message à Jean Valla, son ambassadeur à Milan :

« Messire Jean, ayant ordonné qu'on fît un modèle en terre pour couler un cheval en métal, à l'effet de le placer ici, sur la place de la ville neuve, et étant advenu que le maître qui l'avait commencé ait été mis à mort, de façon que nous ne voyons plus de quelle manière pourra se faire ce travail, faute d'avoir en ce pays qui puisse le continuer et le finir ; éprouvant un vif désir d'arriver à ce résultat, et nous souvenant que là-bas, à Milan, existe un modèle de cheval que le seigneur Ludovic était dans l'intention de faire couler, modèle exécuté par un certain maître Léo-

* Giuseppe Campori, *Nouveaux documents sur Léonard de Vinci.*

Digitized by Google

nard, maître entendu en ce genre; nous avons pensé que si nous nous servions de ce modèle, il serait bon et convenable pour couler le cheval en question; c'est pourquoi nous voulons que vous alliez trouver incontinent le très-illustre et révérend seigneur cardinal de Rouen, et qu'après lui avoir fait connaître ce besoin où nous sommes, vous priiez sa très-révérente seigneurie, si elle n'en a elle-même besoin, de vouloir bien nous faire donner ce modèle, au cas où sa très-révérente seigneurie n'en aurait pas besoin; car nous ne voudrions pas la priver d'aucune chose qui pût lui être agréable, bien que nous soyons persuadé qu'elle a peu de souci de cet ouvrage. Vous ajouterez que ce sera pour moi chose très-agréable par les raisons susdites, et que nous l'aurons à grand plaisir et contentement, en rappelant que ledit modèle, placé à Milan, comme nous avons dit, se délabre tous les jours, parce qu'on n'en prend pas soin; et si le très-révérend seigneur veut bien nous contenter en cela, comme nous l'espérons, vous nous en aviserez aussitôt, parce que nous enverrons une personne à cet effet, laquelle aura soin de faire apporter ici ledit modèle, avec l'adresse et les précautions convenables pour qu'il ne soit pas gâté. Et ne manquez pas d'employer tous vos bons offices pour que notre désir soit

satisfait par sa très-révérente seigneurie, à laquelle vous présenterez nos offres de service et nos compliments. Ferrare, 19 septembre 1501. »

L'ambassadeur ne réussit pas à donner le cheval de Léonard à Hercule d'Este; il lui écrivit que le très-révérend monseigneur de Rouen n'oserait le donner sans en avoir parlé au roi.

Or, le roi de France avait admiré la statue équestre; si le cardinal de Rouen, qui le représentait alors à Milan, n'osait toucher à ce chef-d'œuvre, comment admettre que, plus de deux années après l'entrée à Milan, les arbalétriers gascons se soient permis d'y exercer leur adresse sur la place même du château ducal, en regard du cardinal lui-même *?

XIX

Cependant Ludovic le More vit crouler ce trône fondé sur la ruine, sur la trahison, sur le crime, sur la mort.

* Il est impossible de bien savoir en quelle matière était la statue : quelques-uns disent qu'elle avait été coulée en plâtre; ce système n'é-

La belle lettre que lui écrivit Léonard quelque temps avant sa chute prouve que cette fastueuse vie de cour ne l'avait pas enrichi; pauvre en quittant Florence, il allait quitter Milan plus pauvre puisqu'il n'était plus jeune. Cette lettre, une accusation de plus contre l'ingratitude des princes, témoigne que Léonard ne se décidait à se plaindre que pour payer ses disciples et ses ouvriers. Trop désintéressé et trop discret, mais surtout trop fier, il n'avait pas, tout en peignant les maîtresses du duc de Milan, il n'avait jamais rappelé à cette main souvent prodigue, que peu à peu la misère était venue jusqu'à lui. Sa supplique est si désolée qu'il y parle de renoncer à la peinture et à la sculpture, puisque ce grand art si glorieux ne lui donnait pas de quoi vivre.

Ludovic le More fut emporté en plein trahison. La guerre qu'il avait appelée le trahit à son tour.

Toutefois, il faut dire à sa louange que jusqu'au dernier jour, au jour même des combats, à une heure de sa ruine, sa cour fut celle d'un prince artiste et lettré. Le 8 février 1498 il y avait encore

tait pas en usage; mais Léonard, qui avait trouvé tant de choses, avait pu trouver cette invention plus moderne avec une autre matière. Il est vraisemblable qu'elle était encore toute pétrie de l'argile même façonné des mains de Léonard.

dans son palais une conférence littéraire, « un duel scientifique, » qu'il présidait avec Léonard de Vinci, selon l'épître dédicatoire de Fra Paciolo.

La guerre est toujours la guerre, elle frappe l'art comme la vie.

Ces bouleversements remuèrent bien un peu Léonard de Vinci, malgré son indifférence en matière de politique. En vain il opposa sa philosophie; quelques notes de sa main témoignent de sa tristesse. Ce beau pays qu'il avait aimé; cette Académie, toute une famille, cette cour qui avait ses heures de poésie; cet atelier tout peuplé de chefs-d'œuvre commencés où revenaient aux heures de travail les figures évanouies; ce cénacle à peine achevé en proie aux barbares qui ont déjà détruit un de ses deux chefs-d'œuvre; ce cénacle, né de son génie, où il retrouvait vivants ses apôtres, désormais des conseillers, des amis, des frères; cette forte et féconde nature lombarde qui lui offrait tous les tableaux depuis la neige des Alpes jusqu'au soleil de feu, pays du nord, pays du midi, pays de toutes les régions, il fallait abandonner tout cela; les vainqueurs montaient ses chevaux et souillaient son seuil. Il prit le bras de Paccioli et de Salaï, il regarda une dernière fois le dôme de Milan et partit pour Florence.

Mais Florence n'était plus sa vraie patrie. Il s'y reconnut étranger et revint sur ses pas. Milan n'était plus qu'une place de guerre, Léonard alla demander aux Melzi l'hospitalité. Il connaissait cette noble et généreuse famille qui lui donna son dernier ami, ce Francesco Melzi qui l'accompagna en France et lui ferma les yeux. Les Melzi lui persuadèrent qu'il était chez lui dans leur villa de Vaprio. Il y peignit ce gigantesque portrait de la Vierge qui appela depuis trois siècles tant de pèlerins de l'art.

Léonard de Vinci avait alors quarante-huit ans; mais il se croyait toujours en pleine jeunesse tant il marchait dans le cortége souriant, traversant les fêtes de la vie d'un pied ferme et la gaieté au cœur; tout à ses rêves d'artiste et de savant, porté pour ainsi parler par l'amour de ses disciples, par l'enthousiasme de ses amis. Il y avait deux princes à Milan, Ludovic le More et Léonard de Vinci; le plus glorieux et le plus aimé; c'était celui qui gouvernait les arts; comme l'autre, il avait sa cour; comme l'autre il régnait impérieusement, s'efforçant de dorer son absolutisme au miel de sa bonté comme aux rayons de sa gloire. Il était d'ailleurs si persuasif que nul ne se fût avisé de discuter avec lui pied à pied, sinon avec les armes les plus courtoises de l'élo-

quence ; c'est qu'en lui tout était exemple, soit qu'il parlât, soit qu'il peignît, soit qu'il sculptât. C'était Platon dans son école; dans l'action c'était tout à la fois Socrate et Alcibiade par la sagesse et par l'esprit, par la gravité et par la grâce. Lamartine disait au lendemain de la révolution, dont il fut le maître un instant : « N'ayez pas d'inquiétude, je fais bien tout ce que je fais. » Et Lamartine disait juste : poëte, historien, romancier, orateur, tribun, homme d'État, il faisait mieux que quiconque. Ainsi était Léonard de Vinci. Il appartenait à cette famille d'esprits supérieurs dont on a dit : « Tout ce qu'il touche devient or. » Hormis la fortune jalouse qui devient stérile pour eux.

XX

Cette jeunesse verte, touffue, luxuriante, qui n'avait pas abandonné un seul jour Léonard, fut frappée à moitié par cette révolution milanaise ; le grand maître se retourna vers son passé et mesura l'espace avec effroi. Ce jour-là il comprit qu'il n'était plus jeune; il vit tomber aux premières secousses du

mauvais vent toute une couronne de feuilles à peine jaunies; les gais oiseaux familiers, les espérances, les chimères, les illusions qui viennent cacher leurs nids et chanter leurs chansons dans les branches chenues, s'envolèrent pour ne plus revenir. L'oiseau de Minerve seul allait hanter les rameaux solitaires.

Après avoir pleuré la ruine de Milan, Léonard de Vinci pleura la ruine de sa jeunesse.

Digitized by Google

RETOUR A FLORENCE

PORTRAITS DE FEMMES.
LA JOCONDE.
CÉSAR BORGIA. — LA BATAILLE D'ANGHIARI.
LÉONARD ET MICHEL-ANGE.
RAPHAEL.
LE CÉNACLE DE FAMILLE.

I

Quand Léonard de Vinci retourna à Florence, il ne retrouva pas le théâtre de sa gloire. Plus d'Académie, plus d'École, plus de Portique, plus de caresses; le château familial ne réunissait plus la famille; là aussi un coup de vent fatal avait frappé la branche; les gais oiseaux de la jeunesse étaient tous envolés. Le beau luxe qui était la vie de Léonard, le luxe des chevaux et des fêtes lui fut presque inaccessible. Il n'avait rien emporté à la semelle

Digitized by Google

de ses souliers, sinon la poussière d'or du souvenir. On le payait mal, lui qui était prodigue; il lui fut donc bien difficile de refaire à Florence sa vie selon son goût. Il n'était pourtant pas de ceux qui s'accoutument à la petite vie; il n'enviait pas le sage d'Horace. Né dans un château il voulait mourir dans un château, sinon dans un palais : il ne manqua pas sa destinée, puisqu'il expira au château du Clons, dans les bras d'un roi, son ami. Là encore, dans cet amour des choses extérieures, s'accusa son sentiment féminin.

Il prêcha la pauvreté comme un philosophe, mais il n'eut pas la belle philosophie de se contenter des richesses de l'âme; nous l'avons dit déjà, il y avait plusieurs hommes en lui, et à tous ces hommes il fallait une part du festin.

Il parvint pourtant à se refaire à Florence une existence d'artiste gentilhomme, si on en juge par Vasari. Peut-être ne mena-t-il cette vie de grand seigneur que chez les patriciens qui lui ouvraient leurs palais pour peindre leur femme ou leur maîtresse, comme quand il peignit le portrait de Ginevra et de Mona Lisa *.

* « Au lieu d'entreprendre des tableaux d'autel qui lui semblaient une trop grande affaire, Léonard se mit à peindre les jolies femmes

II

Le poëte Bellencioni parle dans ses vers des célèbres portraits de Ginevra Benzi et de Lisa del Giocondo. Tous s'accordent, Vasari comme Bellencioni, à vanter la beauté de Ginevra Benzi ; puisque la peinture a disparu, remercions l'histoire et la poésie. Mais à

do la société. D'abord Ginevra de Benci, la plus belle fille de Florence, dont la jolie physionomie embellit aussi une des fresques de Ghirlandajo ; ensuite Mona Lisa, femme de Francesco del Giocundo. Quand il recevait dans son atelier ces jolis modèles, Léonard, accoutumé à briller dans nne cour galante, et qui aimait à jouir de son amabilité, réunissait les gens les plus à la mode et les meilleurs musiciens de la ville. Il était lui-même d'uno gaieté piquante et n'épargnait rien pour changer en parties de plaisir les séances qu'il obtenait; il savait que l'air ennuyé éloigne toute sympathie, et cherchait l'âme encore plus quo les traits de ses charmants modèles. Il travailla quatre ans au portrait de Mona Lisa, qu'il ne donna jamais pour terminé, et que notro François Ier, malgré ses embarras, paya quarante-cinq mille francs. C'est une des sources où il faut puiser le style de Léonard. La main droite est éclairée absolument à la Corrége. »

C'est Stendhall qui parle ainsi. Comment, lui aussi, répète-t-il, sans le commenter, ce conte qui fait travailler Léonard pendant quatre ans à un portrait de la Joconde ? Pourquoi, lui aussi, amène-t-il la Joconde dans l'atelier de Léonard, au lieu do transformer en atolier lo salon de Mona Lisa ?

propos de la Joconde nous n'avons que faire des admirations écrites, puisque nul ne peut bien dire le charme provoquant et ineffable, cruel et divin, sibyllique et voluptueux, de cette figure étrange dans sa beauté. Ce que l'historien et le poëte auraient dû nous expliquer, c'est la lettre de Léonard au maréchal de Chaumont, gouverneur de Milan pour le roi de France : « J'apporterai avec moi deux portraits de différentes grandeurs, de deux de nos dames; je les ai faits pour votre roi très-chrétien. » Comment Francesco del Giocondo permettait-il que le portrait de sa femme fût donné au roi très-chrétien? Comment Mona Lisa consentait-elle à se séparer de son portrait après avoir posé si longtemps? N'était-elle pas devenue la maîtresse de Léonard? L'aventure d'Apelles s'était-elle renouvelée au profit de Léonard? Francesco qui était à sa troisième femme et qui semblait alors revenu des passions, avait-il dit au peintre : « Puisque vous la trouvez si belle, je vous en fais le sacrifice? » Ou encore, avait-il refusé le portrait dans une heure de jalousie, pour ne pas payer deux fois une infidèle? Toute cette histoire est aussi énigmatique que le portrait lui-même.

Il y a là tout un roman que je n'ose entr'ouvrir.

Mais chaque fois que je retourne à ce portrait étrange, j'y vois rayonner l'âme amoureuse de Léonard de Vinci*.

Selon Vasari « pour arriver à tant de perfection dans le portrait de la Joconde, l'habile Léonard avait employé, entre autres, ce moyen : pendant que posait la belle Mona Lisa, il avait toujours près d'elle des chanteurs, des musiciens et des bouffons, afin de la tenir dans une douce gaieté, afin d'éviter cet aspect d'affaissement et de mélancolie, presque inévitable dans les portraits. Aussi fit-il un vrai miracle. »

Ces chanteurs, ces musiciens et ces bouffons ne venaient pas à l'atelier de Léonard, mais au palais de Francesco del Giocondo ; Léonard les faisait payer par le mari : peut-être moins encore pour réveiller l'expression de son adorable modèle, que pour lui-même qui avait pris l'habitude des fêtes. Et s'il se complaisait

* Les critiques et fureteurs de papiers, qui sont de terribles gens et qui s'obstinent à la recherche des actes de naissance et de mariage, ont découvert que le mari de Monna Lisa en était, à cette époque, à sa troisième femme, quo par conséquent il n'était plus fort jeune ; et rapprochant tout cela de ce qu'on sait de Léonard, de sa beauté, de sa grâce, de sa gloire, considérant qu'il est resté quatre ans à faire co portrait, qu'il s'est chargé de tous les frais de mise en scène, ils ont conclu que le sourire de Monna Lisa s'adressait peut-être à son mari par raillerie, peut-être à Léonard par bienveillance, et peut-être à tous les deux à la fois. — H. Taine. —

au travail de ce portrait durant quatre années — et encore sans l'achever, — il n'est pas douteux que ce ne fût pour son plaisir.

Quel était le second portrait destiné par Léonard au roi très-chrétien? Ce n'était ni la Monaca — la *bellissima fancialla* — qui cache sous la robe monacale un cœur blessé déjà repentant. Ce n'était pas cette gracieuse Ginevra Benci que sa candeur empêchait, même en peinture, d'aller à la cour du roi de France? Ces deux portraits d'ailleurs sont demeurés en Italie. On a dit que c'était cette figure, souvent baptisée par les historiens de l'art, qui porte aujourd'hui le nom de *Lucrezia Crivelli* après celui de *la belle Féronnière*. Mais ce portrait n'est pas du même temps, peut-être n'est-il pas de la même main, à moins que Léonard n'ait repris par fantaisie sa première manière toute florentine.

III

Singulière destinée! Léonard de Vinci, après avoir servi Ludovic Sforza, va servir César Borgia, — les deux expressions les plus tragiques de ces familles

de héros et d'assassins*. — Le peintre de la *Cène* devenait le conseiller de César Borgia, ce bâtard d'un pape, au temps même où « ce diable de feu et de

* Dans son étude sur Léonard de Vinci, M. H. Taine a fort bien saisi en quelques mots le caractère de ces figures étranges : « Le prédécesseur de Ludovic Sforza, Philippe Galéas Visconti, avait été assassiné en 1476 par trois jeunes gens, parce qu'il avait l'habitude, disent les historiens, non-seulement de déshonorer les femmes, mais de publier les circonstances de leur déshonneur, et non-seulement de tuer les hommes, mais de les faire périr dans des supplices très-choisis et très-raffinés. Du reste, homme de goût et d'esprit, lettré et amateur de belle latinité. C'est là le trait saillant : esprit, scélératesse et mollesse. Il se rencontrait bien, à cette époque, des gens capables d'assassiner ou d'empoisonner leur prochain ; mais le courage militaire semblait perdu dans tous les rangs de la société, même dans les rangs supérieurs : « Les princes italiens, dit Machiavel, « leur contemporain, croyaient, avant d'être rendus sages par les « coups des guerres ultramontaines, qu'il suffisait à un prince de sa- « voir apprécier dans les écrits une réplique piquante, rédiger une « belle lettre, montrer dans ses paroles de la vivacité et de la finesse, « tisser une fraude, s'orner de pierres précieuses et d'or, dormir et « manger avec une plus grande splendeur que les autres, et réunir « autour de soi toutes sortes de voluptés. » Ludovic le More avait fini par devenir tout à fait pusillanime ; il se piquait seulement de littérature et d'habileté ; même, à la fin, il ne voulait plus entendre parler de guerre : toutes les fois qu'on racontait devant lui une action un peu violente, ses nerfs se crispaient de douleur. Mais il était charmant, fort aimable dans toutes ses façons ; ses goûts étaient recherchés et élégants. Il bâtit l'université de Milan et y appela de célèbres professeurs, Démétrius Chalcondyle, Mérula, et d'autres encore. Son secrétaire, nommé Calchi, était un latiniste et un helléniste du premier ordre, d'une mémoire prodigieuse, d'une érudition accomplie. »

sang » donnait à son frère, Jean Borgia, neuf coups d'épée, parce qu'il osait lui prendre sa maîtresse, — et quelle maîtresse? — Lucrezia Borgia, leur sœur. Léonard de Vinci dessina le cachet de César : *Aut Cæsar, aut nihil**.

C'est en 1502 qu'il va à la cour de César Borgia comme ingénieur; on pourrait dire comme général d'artillerie, car César Borgia était en guerre avec son père, Alexandre VI, « avec Dieu et le diable, » et il ne voulait bâtir que des machines de guerre**.

* On connaît ce distiquo :

Borgia Cæsar erat, factis et nomine Cæsar;
Aut nihil aut Cæsar, dixit, utrumquo fuit.

** CAESAR BORGIA DE FRANCIA

Dei gratia Dux Romandiolæ Valentiæque, Princeps Hadriæ, Domin. Plumbini etc. S. R. E. Confalonerius et Capitaneus generalis. — Ad tutti nostri locotenenti, castellani, capitanei, condottieri, officiali, soldati et subditi ali quali de questa proverrà notizia commettemo et comandamo che al nostro prestantissimo et dilectissimo familiare Architetto et Ingegnere Generale Leonardo Vinci d'essa ostensore el quale de nostra commissione ha da considerare li lochi et fortezze de li stati nostri ad ciò che secundo la loro exigentia et suo judicio possiamo provederli, debbiano dare per tutto passo libero da qualunque publico pagamento, per se et li soi amichevole recepto et lassarli vedere, misuraro, et bene extimaro quanto vorrà. Et a questo effecto comandare homini ad sua requisizione, et prestarli qualunque aiuto, adsistentia, et favore ricercara. Volendo che delle opere da farsi ne li

César Borgia ne nomma donc pas Léonard son premier peintre, comme avait fait Ludovic le More, comme allait faire Louis XII. Il ne rêvait que la guerre et trouvait qu'on avait bien assez peint de madones en Italie. Léonard se sentait trop universel pour ne pas toujours accepter un nouveau rôle, pourvu que ce fût un premier rôle; il dessina donc des machines de guerre, donna des conseils aux capitaines, veilla sur les places fortes. Toute cette période se passa en voyages.

On n'a pas retrouvé tous les manuscrits de Léonard; à peine en a-t-on la moitié, et, sur ceux qu'on a sous la main, combien de pages hiéroglyphiques! Combien de pensées sont traduites par des dessins! Par exemple, s'il est en voyage, il ne pas conte ses aventures. Quelques mots jetés çà et là au milieu des dessins. Le 30 juillet 1502, par ses manuscrits, nous le trouvons à Urbin. Il y dessine d'abord un colombier, puis un escalier curieux, puis la citadelle. Le 31 juillet, il rêve et médite sans prendre son crayon. Le premier août, il dessine à Pezzaro des machines du pays. Jusqu'au 8 il garde le silence et ferme la main; mais à Rimini, il rappelle qu'il est frappé de l'harmonie que

nostri domini qualunque Ingegnere sia astretto conferire con lui, e con il parere suo conformarsi, etc.

Datum Papiæ anno 1502, ducatus nostri Romandiolæ, etc.

produit la chute des eaux de la fontaine publique. Le 11, à Cesèna, il dessine une maison, il décrit un char et donne des modèles pour le transport du raisin. Jusqu'au 1er septembre où il dessine le port de Cesenatico, il a causé, il a rêvé, il a vécu pour ses amis. A Piombino, il s'abîme devant la mer, il contemple en savant et en poëte ce mouvement perpétuel des ondes se chassant les unes les autres pour venir se perdre sur le rivage. Elles semblent partir avec furie; quand elles touchent la terre, elles n'ont plus que des caresses. C'est toujours la nature amoureuse qui prend Léonard de Vinci. A Sienne, il étudie le son et décrit une cloche singulière. On voit que tous les horizons l'appellent, que toutes les choses le sollicitent.

Cependant il cherchait un autre maître. A Florence, ses concitoyens le chargèrent, par décret, de peindre la grande salle du conseil. Soderini, le gonfalonier, lui assigna des appointemets dignes de Florence et de Léonard.

Mais voici le duel de Léonard et de Michel-Ange Buonarotti.

IV

La lutte entre Léonard de Vinci et Michel-Ange ouvre le XVIe siècle en Italie. C'est la date qui est en lettres d'or et en lettres de feu sur le seuil de la Renaissance. Ce tournoi entre les deux plus grands maîtres de l'art est pour nous aussi intéressant que la guerre du Pape et de l'Empereur, que les batailles de Charles-Quint et de François Ier. Il dura quatre ans, comme une olympiade antique. Il s'ouvrit à Florence en 1504; il ne fut terminé qu'en 1505.

La ville de Florence, après sa révolution qui avait chassé les Médicis, mit au concours un tableau d'histoire pour décorer la grande salle de son conseil. Le sujet devait être pris dans les guerres florentines du quinzième siècle, qui faisaient alors l'orgueil et la gloire de Florence la guerrière et la magnifique*. Elle s'adressa à Léonard de Vinci et à Michel-Ange.

* Le sujet est le combat dans lequel Nicolas Picinino, général du duc Philippe-Maria Visconti, en l'an 1440, fut battu près d'Anghiari en Toscane. On trouve encore dans les dessins de Léonard beaucoup d'esquisses de chevaux qui semblent être des études pour ce grand

Ainsi on eût dit à Zeuxis et à Polygnote : Choisissez dans l'*Iliade!*

Xeuxis-Vinci et Polygnote-Buonarotti se mirent à l'œuvre : Michel-Ange avec toute son impétuosité d'Achille, Léonard avec toute sa majesté d'Agamemnon. En 1505, les cartons de Michel-Ange étaient achevés ; en 1506, ceux de Léonard étaient finis à peine. La république était dans une anxieuse attente.

Les deux rivaux se valaient. L'un était plus jeune que l'autre, voilà tout ; Michel-Ange avait trente ans de moins que Léonard. L'un avait cinquante-sept ans, l'autre vingt-sept. Léonard de Vinci était dans la moisson de sa gloire ; Michel-Ange était dans la fleur de la sienne. Léonard avait fait tous ses chefs-d'œuvre, depuis la *Cène* jusqu'à la *Joconde*. Michel-Ange avait déjà sculpté son *Cupidon*, son *Bacchus*, sa *Pietà*, son *David ;* il avait peint sa *Sainte Famille*. Les deux rivaux n'étaient pas deux ennemis, c'étaient deux génies frères, dignes l'un de l'autre dans l'art et dans la science, dans la peinture comme dans la sculpture, dans l'architecture comme dans la mathématique. Jusque dans l'architecture et la mathématique

travail, et bien que la plus grande partie de ce carton soit détruite, cependant nous en possédons encore une partie, dans laquelle on voit quelques cavaliers qui combattent autour d'un drapeau. — VASARI.

Digitized by Google

militaires il y avait similitude entre les deux rivaux. Léonard avait un passé incomparable : il avait fortifié la Lombardie sous Ludovic le More ; mis le système de la défense des places fortes en harmonie avec les progrès de l'artillerie; fait les plans du canal de l'Arno; construit l'aqueduc de l'Adda et le canal de Martezana; bâti un palais pour Galeas de San Severino et des pavillons enchantés pour la duchesse Béatrice ; enfin il avait achevé, avec Bramante, la cathédrale de Milan. Il avait été à Rome ingénieur général militaire d'un Borgia. Michel-Ange, à son tour, devait être directeur général des fortifications de Florence contre Charles-Quint.

A la fin de 1506, les *cartons* de Léonard et de Michel-Ange furent apportés au conseil de la seigneurie de Florence. Les sérénissimes conseillers constituèrent l'aréopage. Jamais pareils chefs-d'œuvre n'avaient ébloui un jury!

Léonard avait choisi la *Bataille d'Anghiari*, une victoire des Florentins sur les Milanais.

L'esquisse de Michel-Ange représentait la ville de Pise assiégée par les Florentins.

Léonard avait pris son sujet dans l'histoire contemporaine la plus rapprochée. C'était un choc de cavalerie commandé par le capitaine milanais Nicolas

Piccinino, dont la scène principale est l'enlèvement d'un homérique drapeau par les Florentins. Personne mieux que Léonard ne pouvait peindre ce sujet. Redoutant toute la science du *nu* de Michel-Ange, mais profitant de tous ses avantages équestres, lui l'ami et le sculpteur du cheval, il avait mis en scène une multitude de chevaux dans toute les attitudes. Les études innombrables qu'il avait faites pour la statue de Francesco Sforza non moins que son génie le mettaient au-dessus de tous ses contemporains. Mais Michel-Ange n'était pas de ceux qu'on domine.

V

Ce qui n'est pas d'une moindre curiosité, c'est le projet du tableau de la bataille écrit de la main même de Léonard. Le voici :

« Chefs florentins : Nicolas de Pise, Pietro Gian Paolo, Neri di Gino Cappono, comte Franz Guelfo Orsino, Bernard de Medicis, Micheletto, M. Rinaldo degli Albizi et autres. On représentera comment au commencement Nicolas Picinino s'élance à cheval, suivi de toute son armée : 40 compagnies de cavaliers,

2,000 hommes de pied. — Le patriarche (d'Aquilée, Louis Scarampi Mezzarota) monte de grand matin sur une montagne pour examiner le pays : collines, plaines, vallées. Un fleuve traversera le tout. Il voit, du lieu appelé Saint-Sépulcre, Nicolas Picinino s'avancer avec ses troupes au milieu d'un nuage de poussière. — Après l'avoir regardé, il retourne à son armée et lui adresse la parole. Puis il élève les mains vers le ciel, pendant que saint Pierre lui apparaît dans une nuée et lui parle. 500 cavaliers sont envoyés par le patriarche, pour arrêter l'élan de l'ennemi. A la tête du premier corps d'armée s'élance le fils de Nicolas Picinino, pour s'emparer du pont, que tiennent le patriarche et les Florentins. Il envoie vers ce pont, à main gauche, des fantassins pour contenir les nôtres qui, sous la conduite de Micheletto, auquel, par hasard, le commandement des troupes avait été confié en ce jour, s'apprêtent à une plus vigoureuse défense. Un sanglant combat s'engage sur place; les nôtres l'emportent, les adversaires faiblissent. Alors Guido rassemble ses forces, et Astorre, son frère, et le sire de Faenza renouvellent le combat à la tête d'épais bataillons. Ils renversent les guerriers de Florence, reprennent le pont, et poursuivent les fuyards jusqu'à leurs tentes. Contre eux s'élance Si-

monetto avec six cents chevaux, les chasse de nouveau et s'empare une seconde fois du pont; derrière lui se pressent d'autres soldats avec deux mille cavaliers: on se bat ainsi pendant longtemps et l'avantage se balance. Enfin le patriarche envoie pour mettre l'ennemi en déroute Nicolas de Pise et Napoléon Orsino, jeune homme imberbe, et avec eux un grand nombre de combattants, et alors s'accomplissent de nouveaux faits d'armes. A ce moment, Nicolas Picinino s'élance en avant de ses hommes, qui font de rechef plier les nôtres, et si le patriarche ne se portait pas en avant et ne retenait pas ses gens de la voix et du geste, ils prendraient la fuite. Le patriarche fait placer sur une hauteur un canon, qui décime l'infanterie ennemie. La déroute est si complète que Nicolas Picinino rappelle son fils avec sa troupe et prend la fuite vers la ville; alors se fait un grand carnage. Personne ne se sauve; ceux qui ont fui les premiers ou ceux qui se cachent sont pris. La lutte dure jusqu'au coucher du soleil, et le patriarche s'attarde encore à rassembler ses troupes et à ensevelir les morts, et il élève un trophée. »

On pourrait encore trouver des renseignements sur l'excellence de ce beau travail au soixante-septième chapitre du *Traité de la peinture*, lorsque

Léonard donne aux artistes des conseils pour peindre de tels tableaux. On y peut voir qu'il possédait à fond tous les secrets qui pouvaient le conduire au but voulu : avant de peindre une bataille, non-seulement il voulait en connaître tout l'effroi et tous les incidents, mais encore il se posait les principes du genre.

VI

Oui, c'est une page immortelle entre toutes que ce duel au crayon de Léonard et de Michel-Ange. La république de Florence, qui a allaité ces deux enfants sublimes, veut se donner le radieux spectacle de les voir à l'œuvre pour se disputer la première place. Voilà une lutte de Titans, s'il en fut : Léonard de Vinci et Michel-Ange! Tant que durèrent les cartons, ils furent une souveraine étude pour quiconque était armé d'un crayon. Comme tant de chefs-d'œuvre, hélas! ils ont été perdus; mais quelle trace lumineuse ils ont laissée dans l'histoire de l'art! Michel-Ange avait choisi le moment qui précède la bataille, celui où les soldats florentins qui se

Digitized by Google

baignent dans l'Arno sont surpris par le son de la trompette et courent aux armes. Colosses nus, moins semblables à des guerriers qu'à des dieux (comme nous le montre encore la gravure de Marc-Antoine), par la magnificence épique de leur structure et de leurs gestes, le grand statuaire avait élevé à la mesure de son génie l'héroïsme de la république florentine; là, comme souvent ailleurs, il avait dépassé son sujet, il en était sorti violemment, et, sous ses doigts puissants, les figures étaient devenues allégories et symboles. La composition de Léonard n'était pas moinsépique peut-être, mais combien plus mouvementée et plus pittoresque! On sait par quels travaux acharnés, par quel dessins innombrables, par quelles formidables études il préluda. Léonard avait toujours le temps de tout, car le génie est le maître du temps. L'exécution finale était pour lui le moindre point; car une fois qu'il avait médité sur son sujet, son œuvre était achevée. En l'un de ces dessins d'essai, où vainqueurs, blessés, abattus, triomphants, combattent montés sur des chevaux fougueux, éclate l'imagination altière et l'âpre volonté de Léonard.

Il savait que Michel-Ange pouvait lutter avec lui par la science anatomique. Il voulut le surpasser par des

études nouvelles, pensant que ce lui serait un jeu de revêtir ces corps de draperies et d'armures.

Ainsi il préparait un chef-d'œuvre par un autre. Le carton, qui ne nous est arrivé que par ses dessins épars et des fragments de Rubens, contenait en lui tout l'art vivant et mouvementé des temps modernes, et on se demande ce que Léonard laissait à trouver après lui. Mêlés, bondissants, tordus dans des poses violentes, grandis par l'effort de la bataille, les chevaux se cabrent et se heurtent; les cavaliers furieux, vêtus d'écailles, coiffés de casques que surmontent d'horribles monstres, armés de lames aiguës, se frappent, se poursuivent, et poussent des cris parmi le tumulte des armes, foulent aux pieds les morts renversés, dont les chevelures débordent sur les boucliers sanglants. Boucherie effrénée, où eux-mêmes, les drapeaux enlevés, les cimiers des casques, les écailles des armures frémissent de fureur et tressaillent comme des épis ondoyants sous le souffle enflammé de la guerre.

Quel fut le vainqueur de Michel-Ange ou de Léonard? Tous les deux.

Mais ni la *Guerre de Pise* de Michel-Ange, ni la *Bataille d'Anghiari* de Léonard, ne reçurent d'ordre d'exécution immédiate. On eût dit que Florence hési-

tait encore entre les deux chefs-d'œuvre comme entre les deux grands artistes ; on eût dit qu'elle préférait perdre un chef-d'œuvre de peinture plutôt que d'affliger un de ses deux glorieux enfants.

On a dit que Michel-Ange avait à peine esquissé la *Guerre de Pise*. Léonard peignit la *Bataille d'Anghiari* dans cette même salle du conseil de Florence où avaient été exposés les cartons.

Que reste-t-il de ces œuvres ? L'esquisse de Michel-Ange fut copiée par l'architecte San Gallo et gravée par Schiavanetti, tous les deux contemporains du peintre de la *Guerre de Pise*. La fresque de Léonard ne se conserva que peu de temps, puisque déjà, en 1513, il fallut la sauvegarder d'une ruine imminente. Il existe au Louvre un dessin de Rubens, un groupe de quatre cavaliers de la *Bataille d'Anghiari*. Ce dessin de Rubens, fait sur les cartons de Léonard de Vinci, a été gravé par Edelinck.

VII

L'historien doit retourner toujours aux sources primitives, surtout quand elles sont consacrées par

Digitized by Google

des noms comme ceux de Vasari et de Cellini. Or voici ce que dit Cellini du carton de Léonard de Vinci, tout en parlant de celui de Michel-Ange. « Ce fut le premier chef-d'œuvre où Michel-Ange déploya son génie. Il le fit en rivalité de celui de Léonard de Vinci qui, comme le sien, était destiné à la salle du palais de la Seigneurie. Chacun de ces cartons représentait un épisode de la guerre de Pise. L'admirable Léonard de Vinci avait choisi pour sujet un groupe de cavaliers se disputant un drapeau. Il s'acquitta de sa tâche aussi divinement qu'on puisse l'imaginer.

« Michel-Ange Buonarotti représenta des soldats florentins se baignant dans l'Arno, lorsque, tout à coup, la trompette ayant sonné le rappel, tous s'empressent de courir aux armes. Les gestes, les mouvements de ces personnages nus sont tels, que ni les anciens ni les modernes n'ont jamais rien produit d'aussi parfait. Je répéterai cependant que l'œuvre de de Léonard était aussi d'une beauté extraordinaire. Ces deux cartons restèrent, l'un dans le palais Médicis, l'autre dans la salle du pape. Tant qu'ils existèrent, ils servirent de modèles au monde entier des artistes. »

L'opinion de Benvenuto Cellini, qui dut être l'o-

pinion de tous les grands artistes du seizième siècle, n'avait pas, comme on voit, d'expressions assez vives pour caractériser le génie de Léonard : il est admirable, il est divin.

VIII

On a dit que Michel-Ange avait remporté le prix, c'est l'erreur d'un historien redite par quelques autres. Tous les deux remportèrent le prix. Et qui donc eût osé être juge, si ce n'est peut-être le jeune Raphaël, qui vint tout exprès de Rome pour voir ces glorieux cartons? C'était en octobre 1504. On peut hasarder cette opinion, que pour Raphaël le vrai triomphateur fut Léonard de Vinci, puisque ce fut en voyant son dessin de la bataille, ses *Vierges* et ses portraits, que Raphaël vit la vraie lumière. Jusque-là il était enfermé dans le servage de l'école sèche et dure de Perugin; en voyant la nature respirer si libre et si souriante dans les œuvres de Léonard, il mesura la distance de ce qu'il était à ce qu'il voulait être. N'est-ce pas une des plus glorieuses pages de la vie du grand Léonard!

Selon Félibien : « Raphaël profita beaucoup des

différentes contestations qui arrivèrent entre Léonard et Michel-Ange, qui n'avait alors que vingt-neuf ans. Car ceux de Florence ayant donné à Michel-Ange un des côtés de la salle où Léonard devait peindre, afin d'y représenter une histoire, Michel-Ange en fit le dessin, et comme la jalousie se met aisément parmi les personnes d'une même profession, elle s'accrut de telle sorte entre ces deux savants hommes, qu'ils en devinrent ennemis. Raphaël profitait de leurs jalousies, parce que les amis de l'un et de l'autre prenaient à tâche de faire voir les perfections ou les défauts de leurs ouvrages, chacun selon le parti qu'il tenait. »

Je crois que Raphaël profita des exemples et non des critiques. Plus les rivaux étaient grands et plus lui-même était grand.

IX

Cependant Léonard ébauche sa fresque; mais par malheur chez lui le chimiste marche avant le peintre; il fait une préparation sur le mur, mais la préparation ne tient pas. Il attend, il dessine, il efface, il s'im-

patiente, il va à un autre travail. On l'accuse de lenteurs, il s'indigne, il porte à Soderini l'argent qu'il a reçu; Soderini, qui comprend les artistes, refuse et dit que la République est assez riche pour ne pas reprendre l'argent des arts.

Et pendant que Léonard cherchait en rêveur et en savant la perfection dans sa couleur comme dans son génie, Michel-Ange taillait le marbre et peignait, sans souci des perfections idéales. Léonard n'avait plus les entraînements de la jeunesse. Michel-Ange était dans toute la furia de l'âge et du génie. Ce fut la lutte de la grâce contre la force, sans parler ici du fameux duel du dessin des batailles. Malheur aux délicats! a dit Vauvenargues. La force un peu brutale de Michel-Ange eut raison devant les Florentins contre la grâce ineffable, contre la sublimité inaccessible de Léonard. Le feu qui éclate en gerbes lumineuses et inégales séduit bien plus vivement que la flamme nourrie mais contenue. Le sourire de Léonard fut bafoué par le sarcasme de Michel-Ange. Et pourtant à Florence même, quand on voit du même coup l'*Hérodiade* de Léonard de Vinci et la *Madone* de Michel-Ange, on se demande : pourquoi le vainqueur d'aujourd'hui fut-il le vaincu de 1500? C'est que l'opinion des hommes, dans son

flux et son reflux, apporte l'or des belles renommées; mais combien elle jette de sable et d'écume sur l'or !

X

Depuis 1500 jusqu'en 1506, Léonard de Vinci est tour à tour à Vaprio, à Fiésole, mais surtout à Florence. Quand César Borgia, duc de Valentinois, le nomme ingénieur militaire, il parcourt l'Ombrie, la Romagne et l'Émilie; mais ce n'est qu'un voyage rapide. Il reparaît sans cesse dans la ville des Médicis, où il ébauche à la fois des portraits de femmes et des madones, où il dessine et où il peint la *Bataille d'Anghiari*.

En 1506, sur la prière de Georges d'Amboise, il retourne à Milan, d'où il est bientôt rappelé par la Seigneurie de Florence pour ses peintures dans la salle du conseil. Mais Léonard de Vinci n'avait qu'un maître, l'Inspiration. C'est en vain qu'il est condamné par ses promesses, comme par l'argent qu'il a reçu, à se mettre à l'œuvre. Il repart pour Milan, tout à son amitié pour Georges

d'Amboise. A Florence, il sent la terre fuir sous ses pieds. A Milan, quoiqu'il marche sur le volcan des révolutions, il sent la terre ferme. Il aime mieux un maître, qu'il se nomme Ludovic Sforza, Louis XII, ou Georges d'Amboise, que ces conseillers de la République, qui sont toujours les trente tyrans de l'Athènes florentine. Tous ont le droit de lui faire des critiques; que dis-je? des compliments!

Cependant un an après il repart encore de Milan pour Florence. Mais cette fois c'était « pour y faire valoir ses droits à la succession de son père. » Il y avait trois ans que Piero de Vinci était mort en laissant aux siens, sans testament, le château familial et ses dépendances. Le temps s'était passé à regretter le père, sans qu'on montrât de hâte pour la succession: les héritiers légitimes se contentant de toucher les revenus. Vint l'heure du partage; mais quand Léonard revendiqua sa part, on contesta ses droits sous prétexte que sa naissance était illégitime. Il y eut alors deux successions ouvertes : le père était mort en 1504; un oncle venait de mourir en 1507. Les frères de Léonard contestèrent pour la succession de l'oncle comme pour celle du père. Sans doute l'illustre artiste avait bien peur d'être tout à fait déshérité, puisqu'on le voit aller à Flo-

rence, armé des plus hautes recommandations. Par exemple, Georges d'Amboise lui donne une lettre où il prie la Seigneurie de Florence de donner une prompte expédition, de venir en aide à Léonard de Vinci, « ce qui sera une chose agréable au roi de France. » Léonard ne se croit pas encore assez recommandé, tant ses frères étaient ses frères ennemis : il demanda une autre protection au cardinal Hippolyte d'Este.

« Au très-illustre et révérend seigneur Hippolyte, cardinal « d'Este, mon très-vénérable maître, à Ferrare.

« Très-illustre et révérend Seigneur,

« Il y a peu de jours que je suis arrivé de Milan, et trouvant « ici qu'un mien frère se refuse à exécuter le testament fait par « mon père, il y a trois ans, à l'époque de sa mort, je n'ai pas « voulu, quoique le bon droit soit de mon côté, et afin de ne « pas me manquer à moi-même dans une chose à laquelle j'at- « tache de l'importance, omettre de demander à Votre très- « révérende Seigneurie une lettre de recommandation et de « protection pour le seigneur Raphaël Girolami, qui est actuelle- « ment un de nos très-hauts et puissants seigneurs, devant les- « quels est pendante cette affaire ; et en outre particulièrement « chargé, par Son Excellence le gonfalonier, de ladite cause qui « doit être décidée et finie pour la fête de la Toussaint. C'est « pourquoi, Monseigneur, je prie de toutes mes forces votre ré- « vérende Seigneurie d'écrire une lettre ici audit seigneur Ra- « phaël, avec le tour adroit et affectueux qu'elle saura bien « trouver pour lui recommander Léonard Vincio, le très-pas-

« sionné serviteur de Votre Seigneurie, comme je suis et prétends
« être toujours, le priant et le mettant en demeure non-seulement de me faire justice, mais de donner une décision favorable; et je ne doute pas, d'après les nombreux rapports qui m'en sont faits, que le seigneur Raphaël, étant plein d'affection pour Votre Seigneurie, les choses ne tournent selon nos vœux, ce que j'attribuerai à la lettre de Votre révérende Seigneurie, à laquelle je présente de nouveau mon respect. *Et bene valeat.* Florence, le 18e de septembre 1507.

« De Votre très-révérende Seigneurie, le très-humble serviteur.

« LEONARDUS VINCIUS, pictor. »

Quelle fut l'issue du procès? Le grand nom de Léonard, le grand nom de ses protecteurs eurent-ils raison auprès des juges contre ce crime de lèse-fraternité? Nul ne l'a dit. Il ne reste aujourd'hui de ce procès que la honte de ceux-là qui ont tous été les Judas de ce cénacle de famille.

* Cette lettre a été publiée pour la première fois par M. le marquis Campori, qui l'a trouvée dans les archives palatines de Modène. Quand il écrivait des lettres, Léonard ne traçait pas les caractères de droite à gauche, selon son habitude plus ou moins fantasque, plus ou moins mystérieuse. Sur celle-ci on remarque son sceau, un petit camée antique qui représente une tête de profil.

LOUIS XII ET LÉONARD DE VINCI

LA POLITIQUE DE LÉONARD DE VINCI
CHARLES VIII, LOUIS XII ET GEORGES D'AMBOISE
LES RÉVOLUTIONS D'ITALIE

I

L'histoire moderne, qui rêve autour des grandes figures, leur donne après coup des horizons lumineux qu'elles n'avaient jamais parcourus; voilà pourquoi on a tout trouvé dans *l'Enfer* de Dante comme dans le *Faust* de Gœthe, voilà pourquoi ces deux figures poétiques, moitié ombre, moitié lumière, sont aujourd'hui plus rayonnantes que celles d'Homère et de Shakspeare, qui pourtant les dépassent encore.

Pareillement aujourd'hui on s'est plu à élever la

Google

figure de Michel-Ange Buonarotti, l'envieux et colère Florentin, au-dessus des têtes sacrées de Léonard de Vinci et de Raphaël Sanzio. Certes, nous admirons le fier génie et le sublime stoïcisme du célèbre républicain de Florence, mais nous ne sacrifions pas à sa gloire ses deux illustres contemporains. C'est d'abord par l'œuvre qu'il faut juger l'ouvrier, par le chef-d'œuvre qu'il faut juger l'artiste : quand nous regardons le *Jugement dernier*, l'*École d'Athènes* et le *Cénacle*, nous ne nous demandons pas lequel des trois fut le meilleur citoyen. Il y a une Patrie qui domine, celle du cœur; c'est la Patrie des purs esprits, la nation universelle du Beau et du Bien.

Ainsi, l'histoire moderne ne s'est pas contentée de voir dans Michel-Ange un penseur qui jetait son âme dans le marbre, qui répandait sa vie dans les fresques, sculpteur et peintre de génie tour à tour païen et chrétien : elle y a vu, par les yeux de M. Michelet, « un homme qui n'est ni païen ni chrétien. Il est de la religion des Sibylles, de celle du prophète Élie, des sauvages mangeurs de sauterelles de l'Ancien Testament. Sa gloire et sa couronne unique (rien de tel avant, rien après), c'est d'avoir mis dans l'Art la chose éminemment nouvelle, la soif et l'aspiration du Droit. Ah ! qu'il mérite d'être appelé le défenseur

de l'Italie, non pas pour avoir fortifié les murs de Florence à son dernier jour, mais pour avoir, dans les jours infinis qui suivent et suivront, montré dans l'âme italienne, suppliciée comme une âme sans droit, la triomphante idée du Droit que le monde ne voyait pas encore*! »

Toute cette éloquence ne me convainc pas. Je vois dans Michel-Ange un citoyen de la république des Arts qui s'indigne d'avoir des rivaux, qui les veut dépasser par la grandeur et par la force, ce qui le pousse au colossal. Comme tous les esprits de race il a des caprices de prince; il aime Rome quand il est à Florence, il aime Florence quand il est à Rome. Devant le Beau qu'il a rêvé, devant le Beau qu'il a exprimé dans le marbre, il se sent laid, il souffre et pleure son néant dans son immortalité. L'écho du

* Nous aimons mieux cette expression prise à cette grande figure : « Né stoïcien, austère, fièrement posé dans le devoir, ce cœur n'était pas une pierre; ce n'était point ce globe de roc où Zénon figurait le sage, c'était une grande âme italienne, toujours épandue hors de soi par la contemplation, avide du beau, de l'idéal; il dérivait à la fois de Zénon et de Platon. C'est de cette lutte intérieure, de cet effort contradictoire qu'il souffrit, qu'il mourut, si l'on peut dire, pendant toute sa longue vie. Quiconque fût entré chez lui la nuit (il dormait peu) l'eût trouvé travaillant la lampe au front, comme un cyclope, et aurait cru voir un frère des Titans. » (Michelet, *la Renaissance*.)

Miserere de Savonarole vient retentir en son cœur, mais il ne désespère pas de l'Italie, que l'Art transfigure et fait plus belle sous les Médicis que sous les républicains et les empereurs. Ne voyez pas dans cette figure de misanthrope, de solitaire, de cénobite, un précurseur des Droits de l'Homme; quand il ne regarde pas son marbre, il ne regarde pas l'avenir : il regarde l'image d'une femme et lui rime des sonnets.

Voilà Michel-Ange dans son vrai cadre et sous sa vraie lumière. Dans ce point de vue impartial, il n'oppose plus un violent constraste à la figure impeccable de Léonard de Vinci, à la figure souriante de Raphaël, celui qui se conseille à lui-même de fuir les orages, et celui qui rit de la tempête dans le navire pavoisé de la Fornarina.

II

Le grand Art du quinzième siècle ne hante pas la rue, ne tire pas son épée pour la guerre, n'écoute pas le bruit des révolutions. Les Borgia l'ont habitué

Digitized by Google

à tout; il regarde de loin leurs tragédies, mais n'y veut pas jouer un rôle, tant il a peur de voir du sang à ses mains. Pourquoi s'étonner de la sérénité et de la quiétude de Raphaël traversant avec un sourire les plus dramatiques événements? « Ces impassibles madones savent-elles ce que leurs sœurs vivantes ont éprouvé de Borgia au sac de Forli, de Capoue? Ces philosophes de l'*École d'Athènes* peuvent-ils raisonner, calculer, au jour du sac de Brescia, à l'heure où un furieux frappe au sein de sa mère mourante le futur restaurateur des mathématiques? Et cette *Psyché*, enfin, peinte deux fois par Raphaël avec tant de charme dans toute sa longue histoire, n'a-t-elle donc pas entendu l'effroyable cri de Milan, torturée par les Espagnols qui seront à Rome demain? » Non, Psyché n'a pas entendu l'effroyable cri de Milan torturée, car elle est toute à sa passion. Plus loin, l'historien s'indigne de voir comparer Raphaël à Virgile; selon lui, « c'est une cruelle injure pour le cygne de Mantoue. Le charme de Virgile, sa grâce sainte, c'est d'avoir souffert avec l'Italie. » Et après avoir condamné Raphaël, l'historien de la Renaissance dit de Léonard de Vinci qu'il voulait l'insensibilité, mais qu'il imprimait dans ses figures — saint Jean, Bacchus, la Joconde — le sourire nerveux et maladif de

l'esprit italien. Pure vision d'un esprit qui veut que la Politique envahisse l'Art et la Poésie, que l'accident d'un jour trouble ces grands esprits qui ne sont de ce monde que pour y faire rayonner le souvenir des élysées. Le vrai courage, quand on est peintre ou sculpteur, n'est pas de chanter les *De Profundis* de Savonarole ou de s'armer pour la tyrannie des Borgia contre la tyrannie des Sforza, pour Charles-Quint ou François I[er] : c'est de peindre et de sculpter stoïquement, même quand la Guerre et la Révolution sont aux portes de l'atelier. C'est bien mourir que de mourir à son œuvre comme Jean Goujon.

III

On a reproché à Léonard de Vinci « sa servitude aux princes étrangers. » C'est à peu près comme si on reprochait au moissonneur qui n'a pas de moissons de faucher pour le fermier. Callot disait : « Je me couperais plutôt les mains ; » mais Callot avait une patrie, Léonard n'en avait point : il était Floren-

tin, Milanais, Romain. La patrie de l'artiste, c'est le monde, ou c'est l'atelier. Ce n'est pas à lui de courir aux émeutes de la rue; il ne doit regarder les révolutions que par la fenêtre. Que lui importe Tyran I ou Tyran II, le maître d'hier ressemble toujours au maître de demain; le vrai royaume de l'artiste, c'est le royaume du beau, c'est là qu'il appelle les âmes, c'est là qu'il gouverne les esprits. Aussi l'art est-il au-dessus de toutes les politiques. Machiavel ne va qu'à la cheville de Léonard; son immortelle théorie du pouvoir n'a jamais conquis une âme au bien : Léonard de Vinci, par son immortelle théorie du beau, en a conquis des milliers.

On a fait de tous les grands hommes, de Michel-Ange en passant par Molière, des révolutionnaires après coup, parce qu'il n'y a pas d'existence si détachée qu'elle soit de tout sentiment démocratique qui ne donne prise à l'interprétation partiale de l'historien, par quelque action ou par quelque mot caractéristiques; mais on a beau chercher et torturer les textes, rien dans la vie et dans les écrits de Léonard ne donnera raison à ceux qui vont chercher le révolutionnaire avant la lettre.

La politique de Léonard de Vinci était donc audessus — d'autres diront au-dessous — de toutes

les politiques *; il aimait l'Italie en deçà ou au delà des révolutions. Il l'aimait d'un profond et généreux

* Les hommes de cette taille font la politique des idées, puisqu'ils sont les rois du monde moral. Vasari a dit :

« Le ciel dans sa bonté réunit çà et là sur un homme ses dons les plus précieux ; il marque d'une telle empreinte toutes les actions de cet heureux privilégié, qu'elles semblent plutôt témoigner de la faveur de Dieu que de la puissance du génie humain. Léonard de Vinci, dont l'intelligence, la beauté et la grâce, ne seront jamais assez vantées, fut un de ces élus. Il triomphait de tout, même de l'impossible. Sa force, son courage, son adresse, avaient quelque chose de royal et de magnanime; aussi sa renommée, éclatante pendant sa vie, fut plus éclatante encore après sa mort. »

Vasari, le plus ancien historien de Léonard, a presque indiqué dans sa légende rapide toutes les pages de cette vie si pleine; mais comme l'ont dit les excellents traducteurs de Vasari, Jeanzon et Leclanché, dans leurs commentaires, « la manière dont il groupe et expose les faits pourrait donner à cette vie une physionomie d'inconséquence et d'inconstance sous laquelle on l'apprécierait mal. L'inquiétude d'un grand génie, qui a reçu pour mission d'initier son époque à tant de choses nouvelles, ne prouve point l'inconstance de son humeur, mais plutôt la conviction de sa force et la conscience de son devoir. Le premier en date entre les artistes les plus éminents de sa prodigieuse époque, le Vinci fut soumis à la logique du temps, qui veut qu'on s'efforce d'agrandir et de perfectionner les principes de l'art avant d'en multiplier les exemples. La recherche des causes permanentes et les lois immuables de la nature, le développement de tous les procédés et de toutes les ressources techniques, tel fut le grand œuvre de Léonard ; et c'est quelque chose qu'on ne peut circonscrire sans injustice. Si l'on dit que Léonard a laissé à la postérité beaucoup de travaux inachevés, il faut ajouter en regard qu'il avait complété son influence et ses enseignements. »

Digitized by Google

amour cette noble Italie toute rayonnante de lumière. S'il se multipliait à toute heure, c'était bien moins pour sa gloire à lui que pour la gloire de l'Italie. Il voulait qu'elle se surpassât encore par ses enfants et par ses œuvres. Il ne se contentait pas de la doter de chefs-d'œuvre, il avait créé pour elle le grenier d'abondance en fertilisant la Lombardie.

On l'a donc condamné un peu vite pour avoir écrit philosophiquement sur la couverture d'un de ses manuscrits :

« *Fuis les orages! — Le duc Sforza a perdu l'État, ses biens et sa liberté. — Aucun de ses ouvrages n'a été achevé**. »

C'est là toute l'oraison funèbre. Il ne jette pas, comme eût fait Dante, son cri de désespoir sur sa seconde patrie violée, envahie, saccagée « par les barbares. » S'il ne pleure pas sur le sort de celui qui fut son maître et son ami, c'est qu'il voit de plus haut. Les « barbares » laissent debout tous les monuments de Milan. Loin de comprimer l'art, ils le ravivent. Loin de rui-

* Sur la couverture du douzième volume de ses manuscrits, Léonard avait écrit des mots qui sont comme une leçon donnée par les événements : « Il castellano fato prigione. — Il Visconte strascinato e poi morto il figliulo. — Gau della Rosa toltoli i danari. — Bergonzo principio e nol valle e poï fuggè le fortune. — Il duca perso lo stato e la roba e la libertà, e nessuna sua opera si finì per lui. »

ner ce beau pays, ils y amènent la fortune, comme le Nil dans son débordement. Léonard sait bien que les étrangers passeront et que la patrie restera. Toute sa politique est donc la gloire de l'Italie. Voilà ce qui explique Léonard. Voilà pourquoi, quand Ludovic Sforza est chassé de Milan, le grand peintre s'en va à Florence avec ses amis, sans presque retourner la tête. Voilà pourquoi, sur l'appel de Louis XII, il retourne à Milan, sans s'offenser, refaire les mêmes arcs de triomphe, les mêmes trophées, les mêmes fêtes, sans peut-être prononcer le nom de Ludovic Sforza.

Le Moyen-âge dominait encore la Renaissance par la terreur. Louis XII n'avait pas brisé la cage de fer de Louis XI, François Ier allait bientôt faire brûler Étienne Dolet; voilà pour la France. Le nom de Borgia résume toute l'Italie de ce temps de guerre et de meurtre. Savonarole avait crié le *miserere* de l'Italie, et on l'avait brûlé vif. Léonard de Vinci criait : *Gloria in excelsis !*

IV

Le crime conduit au crime; Ludovic, après avoir usurpé le trône de Galéas, appela les étrangers en

Italie, croyant que le sang de la guerre effacerait l'histoire de sa félonie. Le roi de Naples, Alphonse d'Aragon, qui avait marié sa fille à Galéas, menaçait Ludovic de le jeter au pied du trône usurpé. Ludovic alluma l'incendie qui devait le dévorer; ne pouvant faire la guerre lui-même, il eut l'art de mettre en campagne le roi de France, Charles VIII, qui se laissa prendre à cette politique. Mais aux premières victoires des Français, il trembla que toute l'Italie, même son duché de Milan, ne fût bientôt la conquête de son allié ambitieux. Ce qu'il avait fait contre Alphonse d'Aragon, il le fit contre Charles VIII; il prépara une ligue italienne pour chasser d'Italie celui qui l'avait préservé des foudres de Naples.

Cette tragi-comédie politique réussit au second acte comme au premier; mais au troisième acte, Louis XII, qui avait succédé à Charles VIII, passa les Alpes comme un torrent et s'empara du Milanais.

Ludovic eut sa revanche avec l'empereur Maximilien et les Suisses, mais ce ne fut que la revanche d'une heure; trahi par la fortune, trahi par les siens et trahi par lui-même, il fut pris à Novarre, enchaîné sans miséricorde, conduit à Loches, où il demeura prisonnier jusqu'à sa mort : dix années de colère, de douleur et de repentir

Après la conquête de Gênes, en 1507, Louis XII voulut entrer à Milan en triomphateur; il voulut aussi faire la conquête de Léonard de Vinci. Il écrivit à la Seigneurie de Florence pour prier — et cette prière était un ordre — qu'on lui cédât le peintre florentin, dont il adorait les ouvrages; il le savait à Milan, mais sur le point de retourner à Florence : il ne voulait pas séjourner dans la seconde patrie de Léonard sans entrer dans son intimité. Le grand peintre, le grand architecte, le grand ingénieur, n'était-il pas l'âme de cette ville, alors si désolée, qui n'était plus à elle-même?

« Loys, par la grâce de Dieu, roy de France, duc de Milan, seigneur de Gennes : Très-chers et grans amys; pour ce que nous avons necessairement abesongnes de maistre Léonard Avinsi, paintre de vostre cité de Fleurance, et que entendons de luy faire faire quelque ouvraige de sa main incontinent que nous serons à Millan, qui sera en brief, Dieu aidant, nous vous prions, tant et si affectueusement que faire povons, que vous veuillez estre contens que le dit maistre Léonard besogne pour nous pour ung temps qu'il aura achevé l'ouvraige que nous entendons luy faire faire, et incontinent ces lettres par vous reçeues, luy escripvez que jusques à nostredicte venue à Millau, il ne bouge de delà, et en nous actendant luy ferons dire et deviser l'ouvraige que nous entendons qu'il face; mais escripvez-luy de sorte qu'il ne se parte de ladicte ville jusques à nostredicte venue, ainsi que j'ay dit à vostre ambassadeur pour le vous es-

cripre ; et vous nous ferez très-grant plaisir en ce faisant. Très-chers et grans amys, nostre Seigneur vous ait en sa garde. »

Georges d'Amboise, qui avait un sentiment du grand art comme le comprenaient les Italiens, le fit sans peine partager à Louis XII, déjà initié. Tous les deux comprirent que la vraie lumière était au delà des monts.

Comme Charles VIII, Georges d'Amboise s'était ému en présence des monuments de Rome ; la ville éternelle ne lui avait paru désirable que par la vue des merveilles du Vatican, comme le duché de Milan par les chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci ; « il ambitionnait la gloire de commander au compas de Bramante, au ciseau de Michel-Ange, au pinceau de Léonard et de Raphaël. »

Pour Louis XII, la conquête du Milanais sans Léonard de Vinci n'était donc qu'un corps sans âme. Léonard fut nommé peintre du roi de France, à Milan. Il se tourna bientôt vers la France, disant de Louis XII, *notre roi :* « Son cœur était déjà tellement naturalisé français, qu'il appelait Louis XII *notre roi très-chrétien.* » Il donna les dessins des arcs de triomphe, et ses disciples lui disaient : « Vous y passerez, car c'est vous qui êtes notre gloire. »

V

Plusieurs historiens de Léonard, Delécluze entre autres, affirment qu'il vint en France en 1506*. « On ignore absolument, dit-il, quelles furent ses occupations à Blois, où l'on sait, par ses notes seulement, qu'il demeura. » Dans un des manuscrits, Léonard décrit le château de Blois. Le comte Gallemberg croit que le manuscrit est de 1506, mais les notes de Léonard n'ont pas de date certaine. Nous croyons que Léonard n'a fait qu'un voyage en France, et qu'il faut reporter à dix ans plus tard son séjour à Blois. Les historiens se sont mépris sur ces mots : « Appellé par Louis XII. » Louis XII l'avait appelé, mais à Milan ; et ce fut pour la cour de France à Milan que Léonard quitta Florence**.

* Quelques dissertations italiennes toutes modernes, mais trop vagues pour rien prouver, assignent la date de 1509.

** Sans doute ce fut Léonard qui envoya Andrea Solario en France pour les peintures du château de Gaillon. En effet, c'est précisément en 1506 que Solario passe les monts, date indiquée par quelques biographes au premier voyage de Léonard de Vinci en France. C'était

Que fit-il, une fois les arcs de triomphe tombés dans la friperie des décors de la cour? Dans un de ses chapitres, qui a pour titre : *Du Canal de la Martezana*, il expose : 1° les moyens de diminuer les pertes qui résulteraient pour le Lodi-Giano, des eaux que l'on enlèverait à l'irrigation des terres de culture et des prés, en faveur de la navigation; 2° les moyens d'obvier à cet inconvénient en recherchant les sources actives, afin de disposer de leurs eaux pour l'irrigation des terres.

On le voit aussi tout occupé à établir une écluse au canal de Saint-Christophe. Quoique ce fût là sans doute un travail tout simple, Louis XII le jugea considérable, puisqu'il lui accorda plusieurs prises d'eau en toute propriété, ce qui était alors une fortune pour tout autre que pour Léonard : il laissa l'eau couler en rêveur qui cherche toujours, sans souci pour lui-même des biens de la terre.

Lui qui voulait fuir les orages, il était cependant toujours dans les orages. Le théâtre allait encore changer d'acteurs. Les princes d'Italie, l'empereur Maximilien, le pape Jules II, avaient formé une

bien Léonard dans la personne d'Andrea Solario. C'était si bien Léonard que beaucoup de peintures du disciple furent longtemps attribuées au maître.

ligue pour chasser les Français du duché de Milan, en faveur des Sforza. Ludovic le More venait de mourir après une rude captivité de dix années — Louis XII, le *père du peuple*, n'était pas le père des princes — mais son fils, Maximilien Sforza, avait vingt ans. Les Français furent vaincus ; le jeune duc remonta sur le trône de son père. Il retint Léonard qui sans doute ne se fit pas prier, puisqu'il fit deux fois le portrait de son nouveau maître.

N'oublions pas de rappeler que si Léonard de Vinci avait trouvé un haut protectorat à Milan, il était encore méconnu à Florence et surtout à Rome; on l'appréciait par quelques œuvres de ses commencements, mais on ne reconnaissait pas en lui cette grandeur et cette sublimité qui devaient bientôt s'imposer partout.

C'est une des gloires de Louis XII de n'avoir pas méconnu Léonard de Vinci.

VI

Quand les Français entrèrent en Italie, les Italiens crièrent aux barbares. La France de Charles VIII et

de Louis XII n'était pas beaucoup plus barbare que l'Italie des Sforza, des Médicis et des Borgia. Le vieil empire de Charlemagne avait sa république des lettres et des arts. Depuis des siècles, la France pouvait s'enorgueillir d'une architecture religieuse et nationale ; le modèle de nos cathédrales avait même servi à l'Allemagne et à l'Angleterre. La Bourgogne, la Normandie, l'Ile-de-France ne comptaient plus leurs monuments. Non-seulement les palais et les hôtels, mais les joyaux et les costumes, les meubles et les tapisseries, plaçaient la France à la tête des arts du luxe, de ce côté guerrier de l'Occident. L'imprimerie avait trouvé ses premières presses dans le royaume de Louis XI, ce roi qui n'a été barbare qu'avec ses ennemis politiques. La France avait si bien encouragé la calligraphie, qu'elle était devenue l'art merveilleux de la miniature ; Étienne Fouquet peut rivaliser avec Grimani de Venise et Brentano de Francfort. Atavante le Florentin avait admiré le livre d'Heures d'Anne de Bretagne. Nous avions des Jean Van Eyck, dont les noms, qui s'élevaient alors dans le soleil de l'art, se sont perdus dans la nuit des temps. La sculpture de nos églises, de nos palais, de nos demeures, de nos tombeaux, était faite de chefs-d'œuvre anonymes sortis du génie national. Nous tournions les yeux vers l'Ita-

lie, parce qu'elle avait une grande peinture que nous n'avions pas. Nous possédions les sublimes architectes, les pieux statuaires, les merveilleux miniaturistes : il nous manquait les grands peintres.

Louis XII avait appris à connaître Léonard par un tableau venu jusqu'à Blois et par un manuscrit que Charles VIII avait rapporté d'Italie, la chose la plus rare qu'il eût trouvée comme butin de conquête. Les miniatures n'étaient pas de Léonard, mais il en avait donné les dessins avec l'expression voluptueusement divine de ses figures de vierges ou d'amoureuses. On sentait la même âme dans le tableau et dans les miniatures. Le roi était ravi : jamais œuvre humaine n'avait mieux parlé à son cœur. Aussi mit-il tout en action, comme s'il se fût agi d'une province, pour que Léonard de Vinci fût le peintre du roi de France. C'était pourtant à l'heure de ses préoccupations contre la révolte de Gênes, quand déjà il se préparait à châtier cette cité bruyante et rebelle. Il écrivit à Milan, il écrivit à Florence, à Georges d'Amboise et à Pandolfini, pour cette affaire d'État; et c'était bien une affaire d'État, car de toutes les gloires de Louis XII, la conquête de Léonard de Vinci n'est pas la moindre. On retrouve toute cette histoire dans le *Carteggio degli artisti*, qui a recueilli la dépêche de Pandol-

fini; elle signale dans Louis XII, comme a si bien dit M. Rio : « l'appréciateur enthousiaste d'un génie vraiment transcendant à moitié méconnu dans sa patrie; ensuite elle nous montre dans un nouveau jour cette âme vraiment chrétienne et royale qui demande au pinceau magique de son peintre favori, non point ces profanations mythologiques alors si recherchées dans les autres cours, mais tout simplement des *tableaux de la Sainte Vierge, et peut-être son propre portrait**. » On a vu déjà que le roi ne voulait pas perdre un jour. Il fallut que « son désir fût transmis sur-le-champ à la Seigneurie de Florence. »

VII

Ce fut une des meilleures périodes de la vie de Léonard, que les années qu'il passa sous le protectorat de Louis XII et de Georges d'Amboise; il avait re-

* Le même historien constate que Louis XII ne connut pas ce patronage frivole, « dont peu de dynasties ont été exemptes, qui a pour « unique but d'ajouter quelque chose à la popularité des princes et au « mobilier de la couronne. » C'est plus spirituel que juste ; les tableaux et les marbres ajoutent quelque chose au trésor national, qu'ils soient profanes ou sacrés.

trouvé toute sa liberté d'action, il dessinait ou peignait, selon sa fantaisie, sans qu'on lui rappelât, comme à Florence, que les heures qui couraient étaient payées d'avance*.

Si le tumulte et l'agitation de Milan le fatiguaient à certains jours, il courait s'oublier dans la villa de Vaprio, au milieu de ses chers Melzi, ces nobles Melzi si familialement hospitaliers, dans cette nature devenue par lui plus belle et plus féconde. C'étaient là les beaux jours, les promenades salutaires, les cau-

* En 1507, Louis XII, après avoir conquis Gênes, renouvelle à Milan les triomphes de l'ancienne Rome. Sans doute Léonard eut quelque part à l'organisation de cette fête, qui rappela celle qu'il avait ordonnée pour le mariage de Jean Galéas et d'Isabelle d'Aragon.

Vainqueur des Vénitiens, Louis XII veut un magnifique triomphe, auquel travaille le pinceau de Léonard : des peintures et des ornements dans les rues et dans les édifices ouverts, des chars, etc. Il dut y employer tous ses élèves.

C'est en cette année qu'il fait le portrait de Trivulce, dont parle Lomazzo, et qui est maintenant dans la galerie de Dresde.

Même année, le roi le nomme peintre de la cour, et lui en donne les appointements. Dans un manuscrit, on trouve cette adresse en vieux français :

A Monsieur Lyonard, peintre du Roy pour Amboyse.

Lui-même rappelle ce titre dans une lettre, et parle de sa pension dans son testament.

A cette époque on ne signale aucune œuvre de Léonard ; peut-être s'occupait-il de lettres et de sciences. On a de lui trois lettres d'alors, qui parlent un peu de sa vie privée, de ses démêlés avec ses frères

series faciles, les veillées charmantes. Tout en retrouvant les amis de son cœur, il retrouvait les amis de son esprit : la Rêverie, la Méditation et l'Étude, car l'Étude le suivait jusque dans le repos.

Malheureusement ces fêtes de la nature étaient troublées; les magistrats de la République de Florence le poursuivaient de sommations impérieuses et d'accusations outrageantes pour le forcer à continuer son travail chez eux. Il lui fallait toute la bonne grâce de Louis XII et toute l'amitié de Georges d'Amboise

pour l'héritage de leur oncle de Florence; puis des difficultés du canal de Lombardie, qui manque d'eau ; enfin de deux tableaux qui, selon Amoretti, sont deux madones.

Le livre de Lucca di Borgo san Sepolcro, plus connu sous le nom de Piccioli, *de Divina proportione*, doit être considéré comme étant un peu l'œuvre de Léonard de Vinci. Un des beaux manuscrits de cet ouvrage, peut-être celui même qui fut présenté au duc de Milan, fut catalogué à la Bibliothèque de Genève par Jean Senebier en 1779, avec cette remarque :

« Le manuscrit est singulièrement bien écrit, et les figures de ma« thématiques qu'on y voit sont peintes avec toute l'exactitude et toute « l'élégance du véritable artiste. L'auteur y fait un grand éloge des « mathématiques, de même que de l'usage qu'on en peut tirer pour « la perfection des sciences et des arts. Il y parle ensuite du calcul « des proportions ; il l'applique aux solides, dont il enseigne les in« scriptions et circonscriptions réciproques ; enfin il apprend à mesu« rer les colonnes. L'auteur l'a dédié à Ludovic Sforza, duc de Milan, « dont les armoiries sont très-bien peintes. Tiraboschi paraît croire « que cet exemplaire même fut présenté au duc de Milan, et que les « figures doivent avoir été peintes par Léonard de Vinci. »

pour l'abriter contre les Florentins. C'était encore une affaire d'État. Les lettres du maréchal de Chaumont à la Seigneurie sont un témoignage de plus pour le caractère de Léonard de Vinci. Georges d'Amboise écrit que dès qu'il a vu ses œuvres il l'a aimé avant de le connaître; mais quand il l'a connu, il l'a trouvé plus grand encore que sa renommée; aussi son amitié pour lui se traduit-elle par la plus vive admiration *.

Cette belle période ne dura guère que quatre années — 1507 à 1511. — La mort qui prit Georges d'Amboise mit au tombeau les plus beaux rêves de Léonard. L'odieuse guerre remua encore tout le pays. Le sac de Brescia jeta un voile de deuil sanglant sur l'image de la France à Milan, où bientôt Maximilien Sforza recouvra le duché paternel. Les Milanais montrèrent la même joie à l'entrée du jeune duc que naguère à l'entrée du vieux roi. On salue toujours l'avenir comme un ami. Le lendemain a les mains pleines de promesses.

* Gaye. — *Carteggio degli artisti.*

VIII

Comment Léonard jugea-t-il ce nouveau coup de théâtre? L'accepta-t-il comme un acte dramatique de plus dans la comédie humaine que jouent les princes en jouant aux soldats et aux empires? Sans doute il regretta plus amèrement ses amis morts ou en fuite que son titre de peintre du roi de France et sa pension si bien payée. Il ne quitta pourtant pas Milan, soit qu'il fût retenu par les prières du fils de Ludovic le More, soit qu'un souvenir d'amitié et de compassion pour le père qui venait de mourir prisonnier à Loches, l'eût retenu auprès de Maximilien Sforza. Ce qui est hors de doute, c'est que lui qui avait peint le père et la mère, peignit l'enfant, l'enfant devenu un homme, devenu un prince, devenu presque un héros.

Ici encore on se demande de quel œil il regarda les arcs de triomphe qu'il avait dessinés pour Louis XII et qui furent redressés pour Maximilien Sforza.

Le jeune duc ne régna pas longtemps sur ce trône

Digitized by Google

déjà chancelant, rebâti qu'il était sur tant de ruines. Trivulce et la Trémouille rentrèrent vainqueurs à Milan, mais ils n'apportèrent pas la paix. La guerre fut toujours aux portes; les vainqueurs d'hier seront les vaincus de demain; enfin, le 7 août 1514, la paix fut signée à Londres. Mais l'armée de Louis XII battait en retraite.

Cette fois, Léonard de Vinci fit comme l'armée de Louis XII. Il crut que la France avait dit son dernier mot; il ne pressentit pas la revanche de Marignan. Il dit à ses élèves, tous ses jeunes amis, que Rome seule pouvait les consoler d'avoir tout perdu. Ce fut toute une émigration. On eût dit un tableau de la Bible, à la vue de ce patriarche de la Peinture entraînant son école sur ses pas comme Jésus lui-même entraînait ses disciples. Sur la première page du volume B de ses Mémoires, il écrivit : *Partii da Milano per Roma addi 24 di settembre con Giovanni, Francesco Melzi, Salaï, Lorenzo et Fanfoja.* Et pas un mot pour témoigner de ses regrets, comme s'il eût craint de s'avouer vaincu à cette nouvelle bataille de sa vie. Chaque fois qu'il était atteint, il relevait sa tête noble et fière, il gardait le sourire des gladiateurs et retournait au combat en disant comme le philosophe antique : Le flot passe et emporte tout.

Une autre note conduit la caravane jusqu'à Saint-Colomban, sur la rive gauche du Pô. Faut-il voir le sentiment de tristesse de Léonard dans ce pays âpre, sauvage, désolé, qu'il voulut emporter comme souvenir du pays aimé ou comme impression de voyage?

IX

Dans cette existence multiple, tout est vague, profond, étrange, mystérieux pour l'historien; l'abîme des hypothèses s'ouvre à chaque pas; c'est qu'il lui faut peindre bien plus la vie de l'âme que la vie du corps. Ainsi dans ce voyage, pendant que les pieds vont en avant, la pensée sans doute traverse tous les sombres nuages de l'avenir, que dore encore çà et là l'espérance, comme on voit au soleil couchant les teintes enflammées caresser la crête des nuées.

Quelles œuvres laissait-il derrière lui depuis son retour à Milan? Les portraits de Trivulce et de Georges d'Amboise, deux portraits de Maximilien Sforza, le Morone son chancelier, le Saint Jean de la galerie du Louvre, l'Hérodiade, la Madone colossale de Vaprio,

d'autres portraits peut-être. Mais combien d'heures avaient été prises par les travaux hydrauliques de la Martezana et les constructions des réservoirs de Saint-Christophe, sans parler ici des heures données à l'école, de ses études d'architecture, d'astronomie et de mathématiques? Il avait perdu sa journée quand il n'avait pas allumé une lampe de plus pour l'intelligence humaine, quand il ne s'était pas mis en communication intime avec la nature.

Pendant que l'imprimerie commençait ici à débrouiller le chaos de l'antiquité, là à élever cette tour de Babel bâtie de livres de tous les pays pour la confusion des langues; pendant qu'on imprimait les Bibles de la Grèce, Homère et Platon; pendant que le cardinal Ximenès imprimait la Bible en cinq langues pour faire oublier son auto-da-fé sacrilége des cent milliers de manuscrits précieux, trésors historiques de l'Orient; pendant qu'Érasme, un autre enfant de l'amour comme Léonard de Vinci, picorait comme l'abeille antique ces *adagia* dont Budé disait : « C'est le magasin de Minerve; tout le monde y a recours, comme aux feuilles de la Sibylle*; »

* Holbein peignit Érasme en triomphateur, couronné de lauriers, sous un arc romain, entraînant les mondes par les chemins inspirateurs de l'antiquité.

pendant que tous les initiés fouillaient la terre sacrée pour y retrouver, vivant encore du souffle de l'Art, les grands dieux et les grandes déesses de la sculpture grecque; pendant que tous voyaient dans ce crépuscule d'un beau jour, l'aurore d'un jour nouveau. Léonard de Vinci dédaignait la lampe tombale du passé. Homme de l'Art nouveau, homme de son temps, artiste précurseur, il marchait en avant, sans détourner la tête, tout à la nature vivante, ce sphinx éternel dont il arrachait les secrets par le scalpel de la science, quand ce n'était point par l'amour.

X

Louis XII avait emmené dans son voyage de conquérant en Italie un peintre de Paris, son premier peintre, c'est-à-dire son peintre valet de chambre, Jean Péréal, déjà surnommé le second Zeuxis et le second Apelles. Il voulait qu'il représentât sur toile ou panneau ce que le chroniqueur Jean d'Oton et le poëte Jean Marot décrivaient en prose et en vers : Trio de Jeans, ménagerie savante pour les intermèdes de

la guerre, sinon pour la lumière de l'histoire. « Jean de Paris satisfit par grande industrie à la curiosité de son office. » Il reproduisit avec la vérité naïve du temps « les villes, châteaux, de la conquête et l'assiette d'iceux, la volubilité des fleuves, l'inégalité des montagnes, la planure du territoire, l'ordre et le désordre de la bataille, l'horreur des gisans en occision sanguinolente, la misérableté des mutilés nageant entre mort et vie, l'effroi des fuyans, l'ardeur et l'impétuosité et l'exaltation et hilarité des triomphans. »

Quand Louis XII revint en France avec des dessins de Léonard de Vinci, on ne regarda que les œuvres de Jean Péréal; le peintre historiographe ne fit pas regretter que l'illustre peintre de la *Cène* ne vînt pas encore en France. La vanité parisienne éleva Jean de Paris au-dessus de tous les « citramontains*. »

* Ce ne fut pas sans doute l'opinion de Louis XII, ainsi que le témoignent sa lettre à la Seigneurie de Florence et cette conversation rapportée par l'ambassadeur de la république, Francesco Pandolfini : — « Blois, 22 janvier 1507. — Me trouvant ce matin en présence du roi très-chrétien, Sa Majesté m'appela, disant : Il faut que vos seigneurs me rendent un service. Écrivez-leur que je désire me servir de maître Léonard leur peintre, qui se trouve à Milan, désirant qu'il me fasse certaines choses, et faites en sorte que ces seigneurs lui enjoignent

Louis XII mourut. Léonard indiqua cette mort dans ses manuscrits, sans exprimer plus de regrets qu'à la chute de Ludovic le More. Les hommes passaient devant lui comme des acteurs. Il ne prenait au sérieux que le théâtre, cette nature qui ne meurt jamais et qui enfante toujours la nature, son amour et son maître, l'image visible de l'invisible.

de me servir promptement, et qu'il ne parte pas de Milan avant mon arrivée. Il est bon maître, et je désire avoir certaines choses de sa main. Écrivez à Florence de manière à obtenir ce résultat, et faites-le promptement en m'envoyant la lettre... Et tout cela est venu d'un petit tableau de sa main qui a été apporté dernièrement ici de là-bas et jugé un très-excellent ouvrage. Dans la conversation, je demandai à Sa Majesté quelles œuvres elle désirait de lui. Elle me répondit : Certains petits tableaux de Notre-Dame et autres, suivant que cela me viendra dans l'idée; peut-être aussi lui ferai-je faire mon portrait. »

Digitized by Google

ROME

LÉON X ET LÉONARD DE VINCI
LA MADONE ET LA SAINTE CATHERINE
LA PEINTURE ET LA SCULPTURE
LES TROIS DIEUX DE LA PEINTURE

I

Jules II avait protégé les artistes avec un haut dédain et un froid despotisme. On se rappelle son « Bref* » où il dit, parlant de Michel-Ange et de

* A mes chers fils, salut et bénédiction apostolique. *Michel-Ange*, sculpteur, qui s'est éloigné de nous sans motif et par caprice, autant que nous avons pu le savoir, craint de revenir auprès de nous, quoique nous n'ayons pas à nous plaindre de lui. Nous connaissons l'humeur des hommes d'une tello espèco; mais cependant, afin qu'il bannisse tout soupçon, nous vous exhortons, par cette affection que vous avez pour nous, de vouloir lui promettre de notre part que, s'il revient auprès de nous, il ne lui sera fait aucun mauvais traitement, et que nous lui rendrons cette même grâce apostolique que nous avions pour lui avant son départ.

Digitized by Google

tous les artistes : *Perchè conosciamo l'amore degli uomini di tal fatta.* -

Léonard de Vinci avait peur d'être ainsi protégé; aussi, quoique Rome l'appelât depuis longtemps, il ne voulut pas y chercher une troisième patrie.

Il alla pourtant deux fois, comme en pèlerinage, à la ville éternelle. En 1505, il voulut sans doute y laisser la marque religieuse de son passage : la fresque charmante du cloître Saint-Onufre fut comme sa première station religieuse à Rome.

Neuf ans après, dans l'automne de 1514, il raconte lui-même qu'il quitta Milan pour la troisième fois avec toute sa nouvelle famille, puisque ses frères l'avaient renié le jour de la succession de son père *. Léon X promettait une ère nouvelle aux

* Vasari a conté — c'est le mot — ce qu'il appelle les folies de Léonard :

« Léonard, pour égayer le voyage, composait en cire des animaux si légers, qu'en soufflant dedans, ils s'envolaient jusqu'à ce que l'air qui les soutenait vînt à leur manquer. Un vigneron avait trouvé un lézard fort curieux : Léonard s'en empara et fabriqua, avec des écailles arrachées à d'autres lézards, des ailes qu'il lui mit sur le dos, et qui frémissaient à chaque mouvement de l'animal, à cause du vif-argent qu'elles contenaient. Il lui ajusta, en outre, de gros yeux, des cornes et de la barbe, et l'ayant apprivoisé, il le portait dans une boite d'où

artistes; toute l'Italie ouvrait les yeux sur Rome. A Florence, le frère du pape, Julien de Médicis, prit dans sa suite la caravane milanaise.

Le pape fut charmant : il caressa Léonard par les éloges les plus vifs et lui dit de travailler pour la gloire de Dieu, de l'Italie, de Léon X et de Léonard de Vinci. Léonard promit de se mettre à l'œuvre; mais tout désorienté par les dernières révolutions, par les premières atteintes de la vieillesse, par les nouvelles figures qui lui apparaissaient dans le monde de l'art, il prit le pinceau et le laissa tomber. Balthasar Turini da Pescia, dataire de Léon X, ramassa le pinceau et lui dit : « Si vous ne peignez

il le faisait sortir pour effrayer ses amis. Il aimait à se divertir par de semblables inventions. Souvent il réduisait les boyaux d'un mouton au point de pouvoir les renfermer dans la paume de sa main. Après en avoir introduit un bout dans une pièce voisine de celle où il recevait, il y adaptait un soufflet de forge, et les gonflait par ce moyen de telle sorte que les visiteurs devaient se réfugier dans un coin et quelquefois sortir. Léonard comparait la vertu à ces boyaux transparents, qui tenaient d'abord si peu de place et à qui il en fallait une si grande ensuite. Il se livra à toutes sortes de folies semblables et s'appliqua à connaître l'effet des miroirs. »

Vasari ne comprend pas que « ces folies » sont les tentatives d'un chercheur obstiné qui travaille même dans ses distractions. Ne retrouve-t-on pas le philosophe dans sa comparaison qu'il fait de sa vertu qui se cache d'abord et qui s'impose bientôt par sa grandeur ?

pas pour le pape, peignez pour moi ». Léonard aimait mieux cela, c'était le demi-jour. Peindre pour le pape en face des jaloux! S'il allait compromettre ce grand nom qui l'avait précédé! Il peignit donc pour Balthasar Turini da Pescia une Madone avec Jésus*, et un Enfant qui était tout à la fois un ange et un Amour**.

Les papes sont impatients, parce que leur règne n'est pas longtemps de ce monde. Léonard lui dit à une première rencontre, que pour faire une œuvre digne de Sa Sainteté, il lui fallait se hâter lentement; il parla de sa science à préparer les huiles et les couleurs, pour qu'une telle œuvre pût défier les siècles, sinon les critiques. Une autre fois, comme le pape demandait des nouvelles de son tableau, on lui répondit que Léonard, aussi bon chimiste que bon peintre, distillait des herbes pour composer un vernis plus pur, plus harmonieux et plus inoffensible que tous les vernis connus jusque là. Le pape s'écria : « Voilà un homme duquel nous ne tirerons jamais

* Vasari a dit : *E bello e grazioso a maraviglia.* — *E bello a maraviglia*, a dit Borghini.

** La Vierge avec l'Enfant Jésus, *in braccio* selon Vasari, *in collo* selon Borghini. Malheureusement ces deux tableaux, peut-être ses deux derniers, ont été perdus comme presque toutes ses œuvres.

rien, puisqu'il commence précisément par où on doit finir. » Léonard sut bientôt le mot de Léon X. Il résolut soudainement de quitter Rome.

II

Stendhal, un homme de la vraie École historique, qui étudie les hommes par leurs œuvres et non par les rabâchages, qui se trompe peut-être sur une date, mais jamais sur un trait de caractère, croit que la *Sainte Famille* de Pétersbourg a été faite pour Léon X lui-même. La belle figure de sainte Catherine, qui lit derrière la Vierge, est, selon lui, le portrait de la belle-sœur de Léon X, la femme de Jules de Médicis *. C'est un chef-d'œuvre apprécié par Léonard lui-même, puisqu'il y mit son chiffre D. L. V. dans une fine arabesque, qu'on ne retrouve que dans son tableau de Parme. La Vierge est comprise par un penseur, elle regarde son fils avec une noble fierté,

* « Ce qu'il y a de sûr, c'est que ce tableau se trouvait dans le palais des ducs de Mantoue au pillage des troupes allemandes. L'abbé Salvadori le garda longtemps; ses héritiers le vendirent à la grande Catherine. »

comme si elle pressentait déjà le Dieu dans l'Enfant; le type de Raphaël est dépassé de cent coudées. Elle a le caractère grandiose des figures de Phidias, sans pourtant rien emprunter à l'antique; saint Joseph, qui sourit à l'Enfant avec une grâce charmante, est aussi une création originale, qui ne rappelle aucun peintre gothique. Comme a dit Stendhal, « il était bien loin de son siècle de songer à mettre une figure gaie dans un sujet sacré; et c'est en quoi il fut le précurseur de Corrége ». Et l'Enfant Jésus! comme il est humain, comme il est vif, comme il est gai, comme cette jeune âme qui sera l'âme du monde, est richement revêtue de la chair des hommes! Léonard pensait que pour porter une telle âme, il fallait que le sang le plus généreux courût dans le corps.

III

A Rome comme à Florence, le duel de Léonard et de Michel-Ange continua. Léonard et Michel-Ange se devaient battre en toutes choses : peintres et sculpteurs tous les deux, ils ne purent s'entendre sur la prééminence des deux arts.

Digitized by Google

Michel-Ange, sculpteur et peintre, dit que la sculpture est le tombeau de la peinture. Il y a entre les deux arts la différence du soleil à la lune.

Léonard de Vinci, peintre et sculpteur, sacrifie le ciseau au pinceau.

Voici ce qu'il écrit :

La sculpture est un art mécanique *.

Le travail du sculpteur est tout manuel et demande surtout un effort corporel.

Le peintre, pour mener son œuvre à bonne fin, doit connaître tout ce qui se rapporte à la lumière et à son contraire, à la couleur, au dessin, aux dimensions des corps, aux modifications de forme et de couleur qu'ils subissent en s'éloignant ou en se rapprochant de l'œil de l'observateur, au mouvement et à son contraire.

Le sculpteur ne doit s'occuper que du corps, de la figure et de l'attitude. Il n'a pas à s'inquiéter de la lumière, des ombres, ni de la couleur. La connaissance de la perspective linéaire lui suffit.

La peinture est toute lumière et toute ombre.

La sculpture n'exprime que certains effets de lumière. Le simple relief lui fournit ses ombres.

Ce qu'il y a de merveilleux dans une œuvre de peinture, c'est que les choses qu'elle représente semblent se détacher de la muraille sur laquelle elles sont peintes.

* Ce grand esprit ne parle ici ni de la création de l'artiste, ni de l'expression, ni du génie, en un mot.

Digitized by Google

Les compositions de la sculpture paraissent ce qu'elles sont réellement, des reproductions sans nul artifice de ce qui est.

Toute composition humaine basée sur l'expérience et se réalisant par un travail manuel est dite : science mécanique.

Voici maintenant l'opinion de Michel-Ange :

« Comme la peinture est, si je ne me trompe, d'autant plus estimée qu'elle tient au relief, et que le relief au contraire l'est d'autant moins qu'il se rapproche plus de la peinture, j'avais toujours pensé jusqu'ici que la sculpture était le flambeau de l'autre art, et qu'il y avait entre eux la différence du soleil à la lune. Mais depuis que j'ai appris à raisonner plus philosophiquement, et que j'ai lu cet axiome, que deux choses qui tendent à une même fin ne diffèrent point entre elles, j'ai réformé ma façon de penser, et je dis maintenant que, s'il est vrai qu'un art n'en soit pas plus noble pour exiger plus d'intelligence et de soins, pour présenter plus de peines et de difficultés qu'un autre, à coup sûr il n'y a de la peinture à la sculpture nulle différence, que c'est exactement une seule et même chose, et qu'un artiste devrait s'appliquer à réunir l'une et l'autre partie, c'est-à-dire être également habile à sculpter qu'à peindre, afin qu'à l'avenir le public s'habituât à en juger de la sorte. Au reste, je pense que, puisque l'un et l'autre art partent de la même source, il est aisé de les mettre d'intelligence ; et c'est à quoi l'on devrait, selon moi, travailler, plutôt que de fomenter une dispute à laquelle on perd plus de temps qu'il n'en faudrait pour acquérir l'un ou l'autre de ces talents. Je dis encore que l'auteur qui s'est avisé de donner à la peinture la prééminence n'y a rien entendu ; ma servante eût mieux rendu que lui la question si elle s'en fût mêlée. »

Digitized by Google

Ces deux pages prouvent que ces deux grands génies parlaient avec plus de passion que de vérité : ni eux ni leur servante n'ont résolu la question.

IV

On a dit que Léon X n'avait pu être qu'hostile à un partisan dévoué de la France comme Léonard de Vinci. Selon Rio, « il régnait alors, partout où prévalait l'influence des Médicis, une animosité antigallicane qui ne gardait plus aucune mesure depuis les derniers revers des armes françaises en Lombardie, et à laquelle les arts comme les lettres étaient obligés, sous peine de disgrâce, de payer leur tribut. C'était par allusion aux récents triomphes de l'Italie sur les *barbares*, que Giraldi avait composé son misérable poëme sur l'expulsion des Huns par saint Léon; *le Carnaval de Florence* avait dû son succès à la même cause, et, au moment où Léonard arrivait dans la capitale du monde chrétien, Raphaël achevait de tracer, sous le voile d'une allégorie très-intelligible pour les rancunes contemporaines, l'histoire des

événements politiques auxquels Léon X et sa dynastie avaient été mêlés. Attila et ses hordes, le roi de France et ses soldats, la captivité et la délivrance de saint Pierre étaient une allusion à la captivité de Léon X. » Nous croyons que Léon X aimait les artistes pour l'art, sans s'inquiéter de leurs opinions politiques ou religieuses. Il aimait Michel-Ange, le Florentin obstiné, et Raphaël, devenu néo-grec dans les bras de la Fornarina. Il ne devait donc pas se souvenir des sympathies de Léonard de Vinci pour Louis XII et pour Georges d'Amboise. Il ne faut voir dans le mot de Léon X qu'un mot d'impatience où le ressentiment politique n'était pour rien.

V

L'humanité semble très-variable et très-capricieuse et dans ses enfantements ; elle a, si je puis prendre une image à la fois biblique et familière, ses vaches grasses et ses vaches maigres. Dans les arts, nul siècle ne peut être comparé au quinzième de l'ère chrétienne, ni le siècle de Phidias, ni le siècle d'Apelles ; le quin-

zième siècle a dû resplendir tout à la fois des dieux de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Quand Léonard de Vinci était à Rome, il aurait pu lui aussi présider le Cénacle, il aurait eu à sa table douze hommes de génie.

Mais les dieux humains ne s'assoient pas à la même table.

Voilà pourquoi Léonard de Vinci se décida à partir sur-le-champ.

Raphaël et Michel-Ange étaient alors dans toute leur gloire; c'était au temps où on disait que la nièce du cardinal Bibiena serait la femme de Raphaël. Michel-Ange, qui sculptait des façades d'églises et des tombeaux de pape, ne voulait pas de rival. Si le doux et charmant Raphaël fut hospitalier à Léonard, à celui dont les œuvres lui avaient arraché le mot du Corrége, le jaloux et indomptable Michel-Ange l'accueillit par des sarcasmes et sembla s'étonner de voir « le joueur de viole de Milan » dans cette Rome que lui, Michel-Ange, avait conquise. Il semblait lui dire : « Que viens-tu faire dans cette maison ? »

Léonard a refoulé en lui toutes ses amertumes, il n'a rien confié ni à ses amis ni à ses manuscrits; il était trop fier pour se plaindre, il était trop orgueilleux pour s'avouer vaincu. Vaincu! il ne l'était point par

le génie; mais les armes étaient inégales; mais la jeunesse toujours brutale mettait sans merci le pied sur lui, pour qu'il ne se relevât point et qu'il ne pût crier victoire à son tour. Michel-Ange triompha pour une heure; mais les hommes comme Léonard ont leur revanche pendant des siècles.

Regret éternel! qu'il eût été beau de voir sous Léon X ces trois têtes glorieuses, Léonard, Michel-Ange et Raphaël, sous les mêmes couronnes, souriant du sourire fraternel! Michel-Ange portera jusqu'à son *jugement dernier* le crime d'avoir blessé presque mortellement Léonard de Vinci.

VOYAGE EN FRANCE

FRANÇOIS Ier
LA BATAILLE DE MARIGNAN. — LA SOLOGNE FERTILE
FÊTES A AMBOISE
LE CLOS LUCÉ. — MELZI ET SALAÏ. — MATHURINE
LES DEUX CHATEAUX
LÉONARD PEINTRE CHRÉTIEN

I

Cependant le temps des évolutions, des hasards et des incertitudes va finir. Cette existence à tous les vents et à toutes les vagues va trouver enfin le rivage de paix, l'abri inviolable que la misère, la révolution, la guerre, l'envie, tous ces ennemis furieux de l'art, ne pourront violer.

Louis XII avait créé Léonard de Vinci peintre du roi de France en Italie ; François Ier va faire mieux, il donnera à Léonard le titre de premier peintre du roi de France en France. Il veut que Léonard soit

français et vienne mourir dans sa troisième et dernière patrie.

Quand les Italiens nous disent aujourd'hui : « Rendez-nous Léonard de Vinci, » nous pouvons leur répondre qu'il est bien à nous, par la conquête et par la mort. Ils l'ont exilé de Rome, de Florence, de Milan. François Ier l'a pris sur son cœur, pauvre et vieux, grand par le génie, mais déjà courbé par les injustices et les chagrins.

Ce tombeau est bien à nous. Et nous avons raison d'y écrire de notre encre française : « François Ier a appelé Léonard de Vinci en France, Napoléon III lui a élevé un tombeau. »

II

A peine entré dans Milan, François Ier voulut voir la *Cène*. Son admiration fut tour à tour bruyante et silencieuse.

François Ier voulait que Léonard de Vinci parût dans sa nouvelle patrie, « non-seulement avec le prestige d'une renommée qui avait déjà franchi les monts, mais de plus avec son principal titre à la fa-

veur royale et à l'admiration publique, c'est-à-dire la grande peinture du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces, que le roi, dans son enthousiasme, impétueux comme son caractère, voulait faire transporter en France, en usant de tous les moyens que la mécanique d'alors mettrait à la disposition des architectes. Sa volonté ne plia que devant des obstacles insurmontables *. »

Tous les historiens sont d'accord ici sur le mot impossible. J'ai peine à comprendre que le plus savant architecte et mécanicien du pays, Léonard de Vinci lui-même, n'ait pas trouvé quatre moyens de transporter sa fresque, lui qui voulait changer une église de place. François Ier exprima un désir plutôt qu'une volonté. Je crois que, plus épris de la *Joconde* que de la *Cène*, il espérait trouver dans Léonard un merveilleux portraitiste de femmes de cour, en contraste avec Louis XII, qui n'avait voulu qu'un peintre d'images religieuses.

Ce fut donc François Ier qui vengea Louis XII et Léonard de Vinci.

* Selon Lanzi, « François Ier, qui vit le *Cénacle* à Milan, vers l'an 1515, essaya de le faire détacher du mur pour le porter en France : n'ayant point réussi dans son dessein, il conçut celui d'y emmener l'auteur.

Je lis dans une lettre de François Ier le récit de la bataille de Marignan *. Il faut lire les lettres pour se familiariser avec le passé, pour mieux entrer dans l'histoire :

« Les ennemis furent repoulzez et rompuz, de sorte qu'avec l'aide de Dieu, le camp et victoire nous demeurèrent avec peu de perte. Et des leurs ont été tuez et occis de quinze à seze mil ; et quant au demeurant de ceulx qui s'en sont fuiz, la pluspart sont blesez et navrez, et meurent par les chemyns. Nous prions Dieu qu'il veuille avoir leurs ames, et pardonner à ceulx qui sont causes de leur mal. Vous ne pourriez pencer le grand regret que nous avons à la mort d'ung si gros nombre de vaillans hommes et hardiz.

« Au demeurant, notre ville de Milan nous a faict l'obéissance, comme si on faict les autres villes et aussi celle de Cosme ; en façon que tenons soubz notre obéissance toute notre duché de Milan, fors quelques terres que tenoyent par ci-devant lesdicts Suisses, que espérons en brief recouvrer.

« Aussi nous avons faict amytié, intelligence et confédération avec notre sainct père le pape, au bien, profit et utilité de notre royaume, terres et seigneuries, à la conservation de notre duché de Milan, moyennant laquelle nous rend Parme et Plaisance, qui sont de notre dit duché de Milan, lesquelles il tenoit ; et ne tiendra à nous que ne facions paix avec les autres princes

* Voici trois lignes curieuses de Louise de Savoie sur la naissance de la première fille de François Ier pendant qu'il se battait en Italie : « Monsieur de la Fayette, je vous advertis hyer que, environ unze heures de nuyt, la Royne accoucha d'une très-belle fille qui faict très-bonne chère. »

chrétiens, s'ils y veulent entendre, afin que tous d'un bon accord facions la guerre contre les infidelles, ce que nous avons tousiours désiré et déirons sur toutes choses fair. Nous vous avons bien voulu advertir du tout afin d'en rendre louange à Dieu, qui est celluy qui donne les victoires, en luy priant vous tenir en sa garde.

« Escript à Pavye, le XXIIIe jour de septembre.

« FRANÇOIS. »

Léonard de Vinci arriva à Milan aussitôt que le roi. « Puisque aussi bien je ne puis emporter le chef-d'œuvre, je veux emmener le peintre qui l'a fait. Il en fera d'autres encore. » Léonard promit de quitter l'Italie.

Il accompagna le roi à Pavie, où il ordonna les fêtes, toujours des fêtes, le lendemain du pillage. L'aurore de ce grand siècle sème des roses tachées de sang. Ce fut à Pavie que Léonard construisit dans la salle du festin ce lion symbolique, qui alla droit à François Ier et ouvrit son cœur pour répandre une gerbe de fleurs de lis aux pieds du roi.

Léonard fut aussi du voyage royal de Bologne, où il se vengea des dédains de Léon X par des caricatures et par cet air de protection qu'on prend, sans y songer, quand on est de la suite d'un héros après la victoire.

Au départ de François Ier, Léonard retourna au château de Francesco Melzi, d'où ils partirent bientôt tous les deux pour la France avec Salaï et Villanis *.

III

Vasari explique ainsi le départ de Léonard : « Il existait une très-grande rivalité entre Léonard de Vinci et Michel-Ange Buonarotti. Léon X appela Michel-Ange à Rome, pour exécuter la façade de San Lorenzo ; Michel-Ange s'empressa d'accourir avec l'agrément du duc Julien. Aussitôt que Léonard en fut instruit, il quitta Rome et partit pour la France. François Ier, qui connaissait les œuvres de notre artiste, le reçut avec de grands témoignages de joie et d'affection. Il voulut qu'il peignît son carton de

* « Deux choses étaient faites pour adoucir son départ de Milan ; d'abord les symptômes de mécontentement populaire, prélude inquiétant des malédictions qui devaient bientôt éclater contre le brutal gouvernement de Lautrec ; ensuite le dévouement vraiment filial de son cher Melzi, qu'un pressentiment trop bien fondé sollicitait à s'expatrier encore une fois pour fermer les yeux de celui qu'il appelait *son ami et son excellent père.* » (Rio.)

Sainte Anne. Mais Léonard, suivant sa coutume, l'amusa lontemps par de belles paroles. »

Lanzi n'est ni plus explicite ni plus vrai que Vasari. « Le Vinci avait trouvé dans le jeune *Buonarotti* un rival qui se mesurait déjà avec lui, et qu'on lui préférait même dans les travaux publics à Florence et à Rome, parce qu'il produisait des résultats, là où le Vinci, si nous en croyons le Vasari, ne produisait souvent que des paroles. On sait qu'il y eut de l'animosité entre eux ; et Léonard, voulant assurer son repos, que cette espèce de rivalité commençait à troubler, passa en France, où il mourut *. »

Vasari et Lanzi se trompent de moitié. Léonard de Vinci est venu en France, parce qu'il était depuis dix

* Delécluze croit qu'il se forma à la cour de Léon X « une petite cabale favorable à Michel-Ange et à Raphaël, et qui ne le fut nullement au peintre déjà vieux du *Cénacle* et de la *Joconde*. Le séjour de Léonard à Rome ne fut pas long et il y travailla peu. Il n'acheva guère en cette ville qu'une *Sainte Famille*, un portrait de femme et la *Vierge*, peinte à fresque, que l'on voit encore aujourd'hui sur les murs du cloître de Saint Onofrio. On sait aussi qu'il confectionna le coin et le mécanisme avec lesquels on battait monnaie, et que ces moyens furent employés à Rome. Mais ses talents d'artiste et de savant, si remarquables qu'ils fussent, ne purent faire reporter sur lui une portion suffisante de l'admiration que ses deux jeunes rivaux, Michel-Ange et Raphaël, attiraient si puissamment sur eux. Le grand Léonard de Vinci fut obligé de céder la place au grand Michel-Ange et au grand Raphaël par cela seul qu'il était vieux. »

ans peintre du roi de France, parce que Louis XII et François Ier avaient traité avec lui de majesté à majesté. Léonard n'était pas plus citoyen de Rome que citoyen de Paris. Il n'était pas jaloux de Michel-Ange, lui qui aimait le génie, quel que fût son nom, lui qui battait des mains devant les œuvres de Raphaël. Si Michel-Ange était déjà le grand Michel-Ange, Léonard de Vinci n'était-il pas à tout jamais illustre? La question d'argent ne le préoccupait guère. Ce qu'il aimait toujours, c'était l'imprévu, la méditation, les voyages, voyage du corps, voyage de l'esprit à la recherche de l'absolu. Pour lui, l'artiste souverain, le philosophe inquiet, le savant penché sur l'abîme des choses, l'art n'était pas tout le livre de la vie.

IV

Quand la petite caravane arriva à Amboise, François Ier se jeta dans les bras de Léonard. La royauté reconnaissait en France, comme en Italie, la souveraineté du génie.

François Ier donna à Léonard une pension de sept

cents écus d'or, le petit château du Cloux — ou plutôt Clos-Lucé — ses entrées au château d'Amboise, des chevaux pour aller à Blois, à Paris, à Saint-Germain et à Fontainebleau, le droit de commander aux artistes, en un mot la surintendance des beaux-arts avant la lettre.

Par malheur, Léonard, qui voulait encore tout embrasser, allait par quatre chemins, selon son expression. Il commençait tout et n'achevait rien. Au lieu de peindre et de donner des cartons aux artistes, il suivit le roi à la chasse en Sologne, et ne rêva qu'à fertiliser cette terre ingrate. On a conservé ses plans du canal de Romorantin *.

La nature le reprend toujours à son action. Il l'aime comme un fils. Il souffre de la voir stérile. Il la veut féconder. Là où le roi ne va qu'en partie de chasse, il s'arrête en homme politique, que dis-je, en créateur : il souffle la vie.

* Il marque lui-même qu'il revint de Romorantin à Amboise la veille de Saint-Antoine. Il avait quitté le roi pour étudier le pays.

V

Un historien qui juge de haut et qui, comme son maître Voltaire, méprise trop le mot à mot de la vérité, M. Michelet, a dit :

« Les exilés italiens trouvèrent en François Ier une consolation, la plus grande : il les imitait, prenait leurs manières, leurs costumes et presque leur langue. Lorsque le grand Léonard de Vinci vint chez lui, en 1518*, il fut l'objet d'une telle idolâtrie, qu'à son âge de quatre-vingts ans**, il changea la mode, fut copié par le roi et toute la cour pour les habits, pour la coupe de barbe et de cheveux. »

Je crois, comme l'historien, que l'influence de Léonard de Vinci fut profonde à cette cour, hier encore gothique sinon barbare.

Léonard était arrivé à Amboise au commencement de l'année 1516. En avril 1517, on le voit donner

* C'était en janvier 1516.

** Léonard de Vinci n'avait que soixante-quatre ans.

des inspirations, selon sa coutume, pour les fêtes du baptême du fils de François Ier, et pour celles du mariage de Laurent de Médicis, duc d'Urbin, avec la fille du duc de Bourbon * — ce mariage qui donna à la France Catherine de Médicis ! — Comme Léonard dut parler de Rome et de Raphaël avec le duc d'Urbin ** !

* Laurent de Médicis représentait le pape comme parrain. La marraine était la belle Marguerite de Valois.

** Et comme on dut parler des duels d'esprits et des Académies d'Urbin et de Milan !

Il y eut une Académie à la cour d'Urbin. Le duc d'Urbin savait par cœur les poésies d'Homère ; il voulait vivre dans une poésie parlante. Le comte de Castiglione, dans son *Libro del Cortigiano*, peignit le gai tableau de cette cour lettrée dominée plus encore par la merveilleuse beauté de la duchesse que par l'esprit du duc. Les académiciens d'Urbin étaient : Jules de Médicis, qui ne fut pas moins magnifique que son frère ; André Doria ; Octave Fregoso, plus tard duc de Gênes ; le comte Louis de Canossa, que François Ier appela à l'évêché de Bayeux ; le comte Castiglione, un des chers amis de Raphaël ; Pierre Bembo, ce philosophe du Portique dépaysé ; Bernard Divizio, l'auteur de *la Calendra* ; le sculpteur Romano ; l'improvisateur Accolti ; vingt autres, ceux-ci poëtes, ceux-là diplomates, les uns guerriers, les autres amoureux, car ce n'était pas là une Académie sans femmes. Il y avait à la cour la belle et fière Emilia Pia ; la douce et charmante duchesse de Sora : deux veuves qui se consolaient platoniquement et qui, çà et là, amoureuses encore, ne voulurent pas se remarier.

L'Académie d'Urbin cultivait d'une main délicate les plus belles fleurs de l'idéal. Tous les soirs on partait sans quitter les promenoirs du parc pour les pays imaginaires : on discutait avec passion sur la

Voici le récit des fêtes, par Fleurange. On y reconnaîtra la part du grand peintre :

« Le baptesme fut faict au plus grand triomphe qui feust possible, et comme un tel cas appartient ; car, sans les princes de France, y avoient beaucoup de princes estrangers et ambassadeurs. Et estoit toute la cour d'Amboise tendue à arabesques, tout le dessus, qu'il n'y pouvoit pleuvoir ; et estoient les deux costés et le dessus tout tendus ; et fut là-dessous fait le banquet, qui feust merveilleusement triumphant ; et feust dancé et ballé

beauté, sur l'amour, sur l'âme immortelle. Bembo initia ainsi Raphaël à Platon ; en effet, ne répandait-il pas dans cette cour poétique les divines senteurs du *banquet?* Raphaël n'oublia jamais les éloquentes paroles de son ami sur la beauté, dites un jour, dans un poétique tournoi. « Au lieu de sortir de soi-même par la pensée, comme fait celui qui veut considérer la beauté corporelle, il faut rentrer en soi-même pour y contempler la beauté qui se voit par les yeux seuls de l'intelligence, ces yeux qui ne sont jamais plus perçants que quand les yeux du corps perdent leur clairvoyance. Car l'âme, purifiée par l'étude de la philosophie spirituelle, se réveille comme d'un profond sommeil, et voit en elle-même, sous un rayon de lumière divine, l'image de la beauté idéale. C'est quand l'âme est devenue aveugle aux choses terrestres, qu'elle se fait clairvoyante aux choses célestes. Et sans voiles, sans nuages, elle aperçoit la spacieuse mer de la beauté divine. »

Et Bembo conseillait d'attiser ce feu sacré qui détruit et consume dans les âmes tout ce qui est mortel, qui vivifie et embellit encore la vision céleste, tout à l'heure mortifiée et ensevelie par les sens. Tantôt antique, tantôt biblique, il prenait ses images à Homère et aux prophètes.

à merveilles. Et, trois jours après, feurent faictes les nopces dudit duc d'Urbin à la plus jeune fille de Boulongue, qui estoit très-belle dame et jeune ; car monsieur d'Albanie avoit espousé l'aisnée ; et à ce propre jour le Roy le fist chevalier de son ordre. Et, en autres dames, il y avoit soixante et douze damoiselles déguisées, toutes par douzaine, accoustrées de toutes sortes, l'une à l'italienne, l'autre à l'allemande, et toutes ensuivant d'autres sortes, pour mieux dancer ; et avoient les tambourins et les musiciens de mesme. Et estoient au banquet la mariée et tous les princes, assis à la table du Roy, tant de France que les estrangers, et tous les ambassadeurs, chacun selon leur ordre ; et la Royne et madame sa mère estoient de l'aultre bout assises : et faisoient merveilleusement beau veoir tout cela ; car on portoit tous les mets avec des trompettes. Et quand le souper fut faict, feurent les danses et les carolles jusques à une heure près minuit ; et y faisoit aussi clair qu'en plain jour ; les flambeaux et torches y estoient ; et dura le festin jusqu'à deux heures après minuit : et alors on mena coucher la mariée, qui estoit trop plus belle que le marié. Et le lendemain se fisrent les joustes les plus belles qui feurent oncques faites en France, ni en la chrestienté ; et feust huict jours de long le combat dedans les lices et hors des lices, et à pied, à la barrière, là où à tous ces combats estoit le duc d'Urbin, nouveau marié, qui faisoit le mieux qu'il pouvoit devant sa mie. Et y feust faict, entre aultres choses, une façon de tournois, après ceux là, que je ne vis en ma vie qu'en ces lieux ; car le Roy fist faire une ville contrefaicte de bois, environnée de fossés, tout en plain champ, assez grande, et y avoit faict mener quatre grosses pièces d'artillerie, canons et doubles canons ; et tiroient à la vollée par dessus ladicte ville, comme si on eust voulu faire batterie. Et feust le plus beau combat qu'on ait oncques veu, et le plus approchant du naturel

de la guerre. Mais le passe-temps ne plut pas à tous, car il y en eust beaucoup de tués et *affolés*. Cela faict, on se départist, qui feust chose mal aisée à faire ; et eust esté bien pire, si chevaulx et gens n'eussent esté hors d'haleine ; car, tant que haleine leur dura, ils combattirent. Après les tournois faicts, qui durèrent un mois ou six sepmaines, le Roy despescha le duc d'Urbin pour retourner en Italie, et sa femme avecques lui ; et les conduisit le duc d'Albanie, que le Roy envoya embassadour devers le pape ; lequel y servit merveilleusement bien pour les affaires du Roy, et y print amitié si grande, que depuis elle a duré entre le Roy et la maison de Médicis. Et après ce, monsieur de Lorraine se retira en Lorraine, et la pluspart des princes de France en leurs maisons. »

Il n'est pas douteux que Léonard n'ait été de toutes les fêtes d'Amboise, comme à Milan il avait été de toutes celles de Ludovic le More.

Quand la cour quittait Amboise, quelle distraction y trouvait Léonard ? Il voyait les savants, les prêtres et les religieux, dont quelques-uns étaient renommés. Amboise était d'ailleurs un des points lumineux du seizième siècle. Poëtes, artistes, médecins, astrologues, y suivaient la cour et s'y attardaient. On y peignait, on y sculptait, on y étudiait l'anatomie, on y écrivait des mystères : *le Mystère de Jules César* et *le Mystère de la Passion*. Les prêtres jouaient eux-mêmes *le Mystère de la Passion*, une œuvre curieuse

en huit journées, dont le bruit remplit toute la France.

Léonard de Vinci voyait-il souvent le roi? Si la cour n'était plus guère à Amboise, le roi y venait souvent ouvrir sa cour clandestine. La reine n'est pas au château, mais les maîtresses y sont. On y joue à l'amour, on y joue aux cartes, on y festoie et on y danse. Léonard donne-t-il des dessins pour ces autres tournois? Vient-il, par sa gravité, mettre une note mélancolique dans cette chanson gauloise encore? Lui donne-t-on, à cette table un peu folle, une place pour que la sagesse enseigne les lois du rhythme dans la fête galante?

Je crois que Léonard traversait bien vite ces réveils de jeunesse. Il voyait le roi aux heures studieuses, et ne s'attardait le soir qu'avec les pâles visions de sa solitude.

VI

Le Cloux se traduit tout simplement par Clos. Tous les actes du temps disent : « Cloux de murailles. » Le château du Cloux, habité par Léonard de Vinci, se

nomme aujourd'hui le Clos-Lucé*, le petit fief de Lucé ayant été réuni au Clos ou château primitif.

J'ai rapporté un dessin du Clos-Lucé qui garde encore sur la façade un peu de sa physionomie du seizième siècle. Voici la chapelle, les fenêtres sculptées, les briques encadrées de pierres, la porte basse, l'escalier massif; voici le toit aigu qui jette l'eau des pluies par les gueules de loup.

Mais sur les pignons remis à neuf, tout caractère historique a disparu.

Pareillement à l'intérieur. Ce grand salon pourtant, c'était l'atelier du peintre; cette chapelle en miniature avec ses vestiges de fresques attribuées à Francesco Melzi, retouchées lourdement à diverses reprises, Léonard y a prié ou rêvé; cette chambre à coucher d'où le regard s'étend sur un si doux horizon, c'est celle-là où le grand peintre est mort dans les bras de François Ier, non selon la légende qui le fait

* C'est l'habitation d'un homme qui aime les arts et qui a en religion le souvenir du Vinci. Ce petit château est restauré dans le seizième siècle. Le salon actuel, qui fut l'atelier du grand peintre, montrait encore çà et là, il y a vingt ans, sous les couches de peintures sacriléges, des arabesques et des salamandres sur fond d'or, qui dataient du règne de François Ier et qui peut-être étaient l'œuvre de Salaï ou de Melzi.

mourir à Fontainebleau, mais selon l'histoire, ainsi que j'essayerai de le prouver.

Un savant historien de toute la contrée * dit que le sol primitif du Clos, faisant d'abord partie des possessions des premiers seigneurs d'Amboise, fut donné aux religieuses de Moncé au commencement du douzième siècle. Il existait aux archives du chapitre d'Amboise un titre contenant une fondation de ce couvent par Sulpice III, cousin d'Agnès de Linières, l'une des premières religieuses de Moncé, descendante d'Adénor d'Amboise, sœur de Hugues Ier, mariée à Jean de Linières.

Voici la liste des propriétaires du Clos-Lucé jusqu'à Léonard de Vinci : les religieuses de Moncé, depuis 1214 environ ; et, par baux à rente, les seigneurs du Breuil ; Étienne le Loup, maître d'hôtel de Louis XI, en 1471 ; Pierre Morin, trésorier de France, maire de Tours, en 1490 ; Charles VIII, roi de France, en 1490 ; Louis de Luxembourg, comte de Ligny, de 1490 à 1499 ; Louise de Savoie, duchesse d'Angoulême, mère de François Ier, en 1516.

C'est en 1516 que François Ier donna le château du Clos-Lucé à Léonard de Vinci. Louise de Savoie ne

* CARTIER, *Histoire du château de Clos-Lucé*. (Manuscrit aux archives du château.)

l'avait sans doute pas acheté pour l'habiter, mais pour y loger ses femmes, quand la cour était au château d'Amboise.

La vente du Clos, faite par Pierre Morin à Charles VIII, est encore la plus fidèle description qui nous reste :

« A tous ceux qui ces présentes verront le garde du séel royal et dont l'en use aux contrats de la ville et chastellenie d'Amboise, salut. Savoir faisons que les notaires cy dessoubs inscripts nous ont rapporté et certiffié, soubs leurs seings manuels, avoir veu, tenu, et leu, de mot à mot et dillygement regardé unes lettres en parchemin seines et entières en seing et escripture desquelles la teneur s'ensuit :

« Nous garde du séel commun royal estably aux contrats ès baillage; savoir faisons à tous ceulx qui ces présentes verront que par devant Jehan Mazenod, clerc, notaire et tabellion royal, citoyen dudit lieu et les témoins cy dessoubs nommés, personnellement estably et constitué en sa personne, honorable homme, Pierre Morin, marchand, demeurant à Amboise, le quel seichent, de son bon gré, sans aucune contraincte ; pour lui, ses hoirs et successeurs quelques conques, pour augmenter et convertir en mieulx sa condition, et pour ce qu'il luy plaist ainsi, a cogneu, et confessé, congnoit et confesse avoir vendu, transporté et teddé et par la teneur de ces présentes, par titre de pure et irrévocable vendition, vend, cedde, quitte, délaisse et transporte dès à présent et toujours mes, perpétuellement à héritage au Roi notre souverain seigneur, présent, et avec ledit notaire et tabellion royal, au prouffit de luy et de ses hoirs et ayant cause de luy, stipullant et acceptant et retenant.

« C'est assavoir l'ostel du Cloux, près le chastel d'Amboise, ouquel a plusieurs corps d'ostel, contenant, tant en ediffices que jardins, vivier, bois, deux arpents et demy de tenue ou environ.

« Ensemble le lieu de Maisières, ainsi qu'il se poursuit et comporte en maisons, granges, fuye, près et saullaye, le tout cloux à murailles, aussi contenant quatre arpens ou environ et joygnant audit lieu du Cloux et tout en une tenue, et ses appartenances. Ensemble une pièce de pré et saullaye assise hors ladite muraille contenant demy arpent ou environ.

« Item l'ostel, terre et seigneurie de *Lucé*, près ladite ville d'Amboise, contenant en maisons, granges et terres quinze arpents de tenue ou environ en cinq pièces. »

Ainsi étaient les choses quand Léonard entra dans le petit château. Prairies, vivier, jardins, saulaie, terres et bois, un peu plus que les trois arpents de Platon à Colonne, un peu moins que le parc de Napoléon à Sainte-Hélène.

VII

Et pourtant cette protection, cette amitié, ce château avec ses vignes et ses prairies, ces sept cents écus d'or, ces fêtes bruyantes, ce droit de commander

dans tout le royaume de l'art français, c'était un peu l'exil pour Léonard de Vinci. Il avait perdu le soleil italien, il ne verrait plus cet autre soleil de la Renaissance qui resplendissait à Florence et à Rome. La France hospitalière ne lui montrait que des ébauches ou des débris, à ce peintre du beau, à cet amoureux de la grâce.

Mais ne portait-il pas le monde de l'art dans sa grande âme? Et cette nature qu'il adorait ne déployait-elle pas sous ses yeux attristés toutes les beautés luxuriantes de son jardin hors les murs de Milan et de sa vigne à Fiésole? à moins que son vrai pays, à cette heure, ne fût Rome, Rome d'où Michel-Ange l'avait banni, Rome où il voulait signer une grande œuvre d'une main souveraine.

Qu'allait-il faire en France dans ces châteaux à portes basses où la lumière n'entrait pas, sous ces solives despotiques qui emprisonnaient sa pensée? Il n'y avait place ni pour une fresque, ni pour une statue, ni pour un tableau. Pour retrouver son ami le soleil, égaré dans les vitraux, il fallait qu'il courût la vallée et la montagne. Aussi ce fut à peine s'il reprit ses crayons.

VIII

J'ai étudié les derniers jours de Léonard en vivant dans les mêmes paysages au Clos-Lucé et au château d'Amboise. Ces terrasses ici, ces fenêtres là-bas, lui donnaient le soleil sur le tableau de la vallée de la Masse. Que de fois il a dû s'y accouder pour évoquer les visions du passé! Ces peupliers souples et droits d'un dessin si fier, ces vignes en berceaux, ces espaliers luxuriants, c'était encore la féconde nature milanaise. Ces eaux fuyantes de la Masse rappelaient au savant tout ce que l'homme peut faire avec cet agent quelquefois indomptable mais toujours actif et fécond. Là était le salon, je veux dire l'atelier. Le maître retrouvait en entrant l'amitié sous la figure de Melzi, qui lui aussi parlait de la belle patrie absente*. Melzi était si jeune, qu'il répandait sa gaieté et ses chansons. J'ai lu que Melzi jouait aussi

* Salaï aussi lui parlait de l'Italie, mais Salaï, comme Villanis, était auprès de Léonard *in grado di creato*, suivant l'expression usitée alors.

du violon, non pas sans doute le violon d'argent façonné par Léonard. Je vois d'ici le maître tentant un dernier duo avec son disciple, mais l'archet est rebelle à sa main tremblante, il dit à Melzi de continuer l'air commencé.

Francesco Melzi était beau, gai et riche, trois qualités précieuses pour le prince de la peinture. Melzi avait-il un vrai talent? Ses tableaux sont si rares que je ne les ai pas rencontrés. Peut-être les fresques du Clos-Lucé sont-elles de lui; mais qui reconnaîtrait la main primitive sous toutes ces retouches confuses?

On a vu que plus d'une fois Léonard était allé à Vaprio, dans la famille de Melzi, à la *Canonica di Vavro* sur l'Adda. Ce fut là qu'il peignait son portrait. Était-ce bien ce portrait peint à fresque dont le conseiller Pagavi a vanté les vestiges au siècle dernier? Selon Vasari, deux siècles plus tôt, Melzi gardait « comme un précieux reste de son ami le portrait de cet homme d'heureuse mémoire. »

IX

Dans cet atelier, Léonard de Vinci retrouvait ses livres, où çà et là il écrivait encore à la chinoise, entre une caricature et une figure d'algèbre, quelque aphorisme pour les artistes et les savants futurs.

Mathurine arrivait, Mathurine, celle-là qui figure dans le testament de Léonard de Vinci, quelque servante à la Molière, de ces bonnes races perdues qui entraient dans le cœur de la famille et qui ne s'en allaient qu'à la mort. Mathurine apportait le déjeuner, du lait et des œufs de la petite ferme, des fruits du jardin. Et quels fruits si c'était au temps des abricots, des pêches et des raisins! Cette grasse et fertile Touraine laisse pendre à ses mamelles les plus belles choses du monde. Et comme dessus du panier, Mathurine répandait sans doute un de ces rires naïfs qui sont la grâce des bonnes gens.

Et par habitude, d'après la tradition, souvent appuyé au bras de Salaï, Léonard de Vinci, dès qu'il avait déjeuné, prenait le chemin du château d'Am-

boise, un chemin dans le roc et la montagne où s'étagent quelques chaumières en des nids de verdure. Ce chemin est toujours là avec les mêmes plantes, les mêmes pierres, les mêmes familles. Il me semblait y voir passer gravement Léonard de Vinci, robe brune et barbe blanche. La montée est rude. Comme il était charitable, on le voit d'ici faire quelque station avec les pauvres de la route.

Que trouvait-il au château d'Amboise, quand la cour n'y était pas? Quelques gentilshommes en mission ou à la chasse, quelques œuvres d'art, quelques curieux manuscrits à images.

Léonard de Vinci descendait la montagne comme s'il eût descendu les cimes de l'orgueil humain. A quoi bon continuer l'œuvre commencée, l'œuvre de la plume et du crayon? La rêverie oisive prenait toutes ses heures; son jardin, cet atelier de la nature, le retenait plus que son atelier officiel.

Ne voyez-vous pas le vieux peintre, égaré sous les ombrages, interrogeant la nature par son cœur, et Dieu par son âme, le regard perdu à l'horizon, écoutant dans le silence, comme s'il devait lui venir quelque écho de l'Italie. Mais rien ne lui parlait que le bruit du vent. Plus d'une fois sans doute il songea à retourner dans son pays, surtout en ces heures mé-

lancoliques où la mort se démasque peu à peu. Mais il se retenait à l'amitié de ce vaillant François Ier, qui l'avait vengé d'une patrie ingrate.

X

Ce que Léonard de Vinci trouvait surtout au château d'Amboise, c'était un ami qu'il avait oublié sinon méconnu, c'était Dieu.

Dans son amour de la science, il avait adoré la nature. Il s'y était confondu et abîmé : « Tout est là, » disait-il souvent. Et il interrogeait le sphinx par les yeux de l'artiste et du savant, par l'âme du rêveur et du philosophe. Et le sphinx ne lui avait pas dit son secret.

Léonard de Vinci releva la tête et retrouva Dieu.

Il commençait à douter de l'orgueil humain. Lui qui avait eu foi en sa force et en son génie, il ne sentait plus que sa faiblesse ; cette grande âme, allumée par Dieu, qui avait rayonné sur toute l'Italie, allait-elle s'éteindre comme la lampe du soir qu'allumait Mathurine ? Tant d'aspirations toutes divines allaient-

elles fermer leurs bras sur le néant? L'adorable coloriste eut peur des ténèbres de la mort; celui qui avait joué harmonieusement des lumières comme il avait joué du violon, celui qui avait étudié en anatomiste et en philosophe les merveilles de la nature, se demandait si l'œil de l'âme survivrait à l'œil du corps.

Et dans ses anxiétés, il entrait en cette église Saint-Florentin, sous les ruines de laquelle je viens de retrouver les ruines de son corps.

L'église Saint-Florentin ne l'appelait guère par ses merveilles architecturales, ni par ses vitraux, ni par ses peintures. La chapelle Charles VIII, élevée en face, était tout l'art du château, mais l'art en miniature. L'église Saint-Florentin était mal bâtie, une vraie église de village, avec des fresques grossières et des sculptures naïves. Mais Léonard y rencontrait des prêtres et des religieux, qui le ramenaient à la poésie, sinon à la foi des jeunes années.

Dans cette recherche de l'absolu qui tourmente toutes les grandes âmes, « les gens d'Église, a dit un athée, en savent encore un peu plus que les autres. »

Quelques historiens, Vasari, Venturi, Libri, interprétant certains passages des manuscrits de Léonard, font de lui un philosophe cherchant la vérité au delà

ou en deçà du christianisme*. Comme tous les grands esprits, Léonard avait soif de lumière; mais après avoir couru les périlleuses aventures de la libre recherche, après les heures de doute où on vient se pencher tout abattu et tout désorienté sur l'abîme du néant, il reprenait pied sur la terre ferme du chemin des apôtres

* Libri rappelle que, dans la première édition de l'ouvrage de Vasari, on traite beaucoup plus librement des matières de religion que dans la seconde, publiée également par l'auteur, en 3 volumes in-4, en 1568. « A une époque où l'on se préparait à mutiler le *Décaméron*, où les inquisiteurs effaçaient des ouvrages publiés en Allemagne tous les noms des protestants (même celui des imprimeurs), et substituaient le nom d'un consul romain ou d'un empereur quand il s'agissait de l'histoire scandaleuse d'un cardinal ou d'un pape, il est naturel que l'on voulût transformer les artistes en saints et en anachorètes. De là est né ce préjugé que les grands artistes n'avaient si bien traité des sujets de dévotion, que parce qu'ils étaient eux-mêmes éminemment religieux. Quant à Léonard de Vinci, on trouve dans la première édition de Vasari les deux passages suivants de Léonard de Vinci; le premier a disparu des éditions postérieures, pendant que l'autre était considérablement modifié: — « Perilchè fece ne l'animo un concetto si eretico che e' non si accostava a qualsi voglia religione, stimando per avventura assai più lo esser filosofo, che christiano. » — « Finalmente, venuto vecchio, stette molti mesi ammalato, et vedendosi vicino alla morte, disputando delle cose cattoliche, ritornando nella via buona, si ridusse alla fede christiana. » — On doit remarquer aussi d'autres passages qui ne se trouvent plus dans la seconde édition; entre autres celui où il est dit, à propos de Léonard que « Il cielo ci manda talora alcuni, che non rappresentano la umanità sola, ma la divinità stessa. »

Digitized by Google

Le Vinci, tout en disant à la nature : « Épanouis-toi sous le soleil de Dieu, » demeure un peintre intime, voilé, mystérieux, méditatif, le peintre de la pensée et du sentiment. A ses heures nocturnes, l'inspiration est plus profonde et plus lumineuse, comme s'il entr'ouvrait les portes dorées du monde invisible.

La Renaissance a ramené les grâces païennes, la Révolution a semé l'ivraie de l'athéisme dans la semaille d'or ; mais l'art reste le sentiment, même chez les artistes philosophes, même chez les artistes athées. Léonard de Vinci avait beau être un savant, c'était toujours un fils de Dieu ; à la grandeur de la pensée il alliait la foi de l'âme : l'âme, c'est le seul génie dans les arts. Le savant n'est pas un esprit si profond qu'on le pense ; c'est un chercheur armé d'une loupe qui trouve toujours, mais qui ne trouve jamais. Léonard, subtil et inquiet, savait bien que ses découvertes scientifiques seraient tout aussitôt dépassées, que son esprit ne ferait plus loi que par écho, mais que son sentiment, c'est-à-dire sa foi divine, durerait comme un monument dans ses œuvres. Il était dans l'esprit de Dieu, tout en courant les aventures du libre examen *.

* Quel aigle religieux n'a eu ses instants de doute, ses heures de recherche, parfois ses couplets de fronde? Bossuet a bien eu ses an-

XI

Léonard, peintre philosophe et peintre chrétien, — peintre moderne, — ne cherchait pas le beau dans les figures de l'Olympe déjà retrouvé. Il était l'homme de son temps, l'homme de demain et non d'hier. En ses heures de distraction, la caricature était un de ses moyens de critique, elle lui servait à ramener les hommes à l'idéal. Pascal n'a écrit ses *Provinciales* que parce que Dieu seul est grand de vant les hommes comme devant lui-même.

Le Beau de Léonard de Vinci c'était celui de Platon; la divinité tenait ces deux mains divines. Au siècle de Léonard, Platon fût resté Platon; mais il aurait reconnu que si Léonard était universel comme le philosophe Aristote, il voyait et entendait comme Socrate.

Léonard n'a vu ni Phryné ni Laïs dans ses madones et ses vierges; Léda même est une chrétienne et une

glicanismes. On serait mal venu de dire que Bossuet n'est pas un Père de l'Église.

évangélique, tant l'artiste songeait à son sentiment et l'homme à son Évangile. On dirait que les figures de femmes de Vinci s'appellent toutes Marie ou Marie-Madeleine. Moins tenté que Raphaël, Léonard n'a pas peuplé son ciel de l'éternelle Fornarina. Et d'ailleurs quand les Fornarina et les Joconde vous ramènent à la grâce, on peut dire en souriant que c'est à la grâce de Dieu *.

Le testament tout chrétien, tout catholique de Léonard de Vinci, retrouvé seulement au siècle dernier, est venu donner un démenti à tous ceux qui, jusque-là, l'accusaient sinon d'athéisme au moins de panthéisme, comme si son amour de la nature eût pris toute son âme.

Vasari et les autres n'ont pas compris que ce chercheur obstiné avait pu écouter battre le cœur de la terre, la vieille Cybèle, sans pour cela nier un seul instant les mystères de la Divinité. Tout clairvoyant qu'il fût par les yeux de cette intelligence surhu-

* « Si la dévotion entra dans l'âme de Léonard, elle dut y revêtir un grand caractère, parce que nul artiste ne comprit jamais mieux, ni peut-être aussi bien que lui, l'affinité qui existe entre l'idéal chevaleresque et l'idéal esthétique ; de même on peut dire que si la dévotion était entrée ou plutôt était restée dans l'âme de Raphaël, elle y aurait revêtu, en se développant, un caractère mystique analogue à la tournure naturelle de son imagination. » Rio.

maine qui plongeait à tous les horizons, il sentait bien que les astres mêmes ne lui diraient pas le secret de Dieu. Grand devant la nature, il s'inclinait religieusement devant les cieux.

Vasari, dans sa première édition, le signalait comme « tellement nourri de notions hérétiques, qu'il ne croyait à aucune espèce de religion, et qu'il mettait la philosophie bien au-dessus du christianisme. » Quelle philosophie? Je ne sache pas de philosophie qui puisse être mise « bien au-dessus du christianisme. » Je ne sache pas que, dans tout l'œuvre et que dans toutes les actions de Léonard, on puisse trouver la synthèse d'une philosophie. C'était un sage qui avait appris la langue de la nature, mais sans jamais briser avec ses dieux. Philosophe, oui, mais philosophe chrétien.

On a dit aussi qu'il n'était revenu à Dieu que par les secousses et les frayeurs de la mort. Telle n'est point l'idée que donne son testament. C'est l'œuvre d'une âme sereine, déjà toute en Dieu. C'est l'œuvre d'un artiste qui a fini sa journée; d'un savant qui a reconnu la force et la misère de l'homme dans la grandeur de Dieu *; c'est le trait d'union de la terre au ciel.

* Voici les deux pages les plus incriminées du manuscrit de Léonard. Sans doute elles prouvent que Léonard marchait en philosophe,

XII

Les historiens qui ont comparé Michel et Raphaël à Léonard de Vinci pour faire descendre de son piédestal le peintre du Cénacle, n'ont pas compris que ce grand homme était tout à la fois Michel-Ange et Raphaël; Michel-Ange par la force, Raphaël par la

mais elles ne prouvent pas que cette hardiesse le menait à l'abîme du néant.

Ma io vorrei vocaboli che mi servessono a biasimare quelli che vollon laudare più l'adorare li omini che il sole. Non vedendo nell' universo corpo di maggior magnitudine e virtù di quello, e il suo lume allumina tutti li corpi celesti che per l'universo si comportano. Tutte l'anime descendon da lui perchè il caldo ch'è nelli animali vivi vien dall'anima o nessun altro caldo nè lume è nell' universo como mostrerò nel 4° libro. E certo costoro che hanno voluto adorare nomini per iddei come Giove, Saturno, Marte e simili han fatto grandissimo errore vedendo che ancora che l'omo fusse grande quanto il nostro mondo, che parrebbe simile a una minima stella la quale pare un punto nell' universo e ancora vedendo essi omini mortali e putridi e corruttibili nella lor sepoltura e molti fecer bottega con inganni e miraculi finti ingannando la stolta moltitudine, e se nessuno si scopria conoscitore de' loro inganni essi li puniano. Forse Epicuro vide le ombre dello colonne ripercosse nelli antiposti muri essere eguali al diametro della colonna donde si partia tale ombra, essendo dunque il concorso dell'

grâce. Si Raphaël a trouvé dans son âme la figure de la Vierge, l'adoration des chrétiens depuis trois siècles, Léonard de Vinci n'a-t-il pas trouvé la figure du Christ. Quel autre avait donné à Jésus ce caractère divin de l'Homme-Dieu, cette beauté idéale de Celui qui va marier sous son amour la terre au ciel?

Les peintres qui, depuis trois siècles, ont abordé ces figures de Jésus et de la Vierge, n'ont pu, quel que soit leur génie, altérer le type consacré par Léonard et Raphaël. Et tant que vivra le monde des chrétiens, Jésus et Marie seront adorés sous la figure peinte par ces deux maîtres souverains. Telle est la grandeur

ombra parallela dal suo nascimento al suo fine li parvo giudicaro il sole ancora lui fusso fronte di tal paraletlo e per consequenza non essere più grosso di tal colonna, e non s'avvide che tal diminuzione d'ombra era insensibile per la lunga distanza del sole, se il sole fusse minore della terra, le stella di gran parte del nostro emisperio sarebber sanza lume, como a Epicuro che dice tanto è grande il solo quanto e'pare. (*Mss. de Léonard de Vinci*, vol. F, f. 5).

Non puo esser voce dove non è movimento e percussione d'aria : non può esser percussione d'essa aria dove non è strumento : non può essere strumento incorporeo. Essendo cosi uno spirito non può avere nè voce, nè forma, nè forza, e se piglierà corpo non potrà penetrare nè entrare dove gli usci son serrati ; e se alcuno dicesse per aria congregata e ristretta insieme lo spirito piglia i corpi di varie forme, e per quello strumento parla o move con forza, a questo parte dico che dove non è norvi o ossa, non puo esser forza operata in nessun movimento fatto dagl'immaginati spiriti. (*Mss. de Léonard de Vinci*, vol. B, f. 4).

de l'art : s'il ne crée pas les religions, il montre les dieux.

Michel-Ange n'a créé que le démon.

La mâle onction de Léonard est peinte dans tous ses tableaux; la foi de Vinci est d'autant plus sensible qu'elle part d'un esprit superbe, qui aurait pu être un esprit dangereux : en ce temps-là, on passait facilement du camp des croisés au camp des infidèles, de la flamme catholique au feu huguenot. Léonard de Vinci ne s'est pas brûlé vif à la nouvelle lumière; la philosophie ne l'a pas emporté loin des régions sereines et célestes, qui lui étaient plus naturelles encore que le naturalisme; il avait toute l'étoffe d'un grand penseur, mais tout le cœur d'un grand croyant. La nature ne lui a pas masqué les derniers symboles de la grandeur de Dieu. A force de s'éloigner de Dieu, on y revient. Les tableaux de Léonard sont ses confessions. Son testament a été pour Dieu. On a parlé de son repentir à l'heure dernière; je voudrais connaître les péchés du Vinci.

Ce ne sont pas ses tableaux. Quand il y mesurait l'idée de Dieu, c'était par la grandeur et la soumission, comme dans le Cénacle. Il a pour parler de Dieu le recueillement et la majesté; la ferveur est moins divine dans l'enthousiasme que dans la médi-

tation. Léonard est un docteur de la foi et un Père de l'Église. Grand patriarche de la peinture chrétienne, il a osé mettre la Science devant la Foi, mais son testament prouve que ceci n'a pas tué cela. Pour Léonard de Vinci, la Science a éclairé l'image de Dieu d'une lumière à jamais éclatante. La terre ne nie pas Dieu, elle l'explique.



Digitized by Google

LES ARTS EN FRANCE

SOUS LÉONARD DE VINCI *

LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE

I

Quand Léonard de Vinci vint en France, il salua déjà des œuvres achevées où se mariait le sentiment des deux nations. Son académie de Milan, il la retrouva un peu à Paris, à Rouen, à Tours, à Blois, à Troyes, à Dijon, presque dans toutes les grandes villes du centre. C'étaient des écoles d'architecture, de sculpture, de peinture et d'enluminure. Les Italiens imprimaient déjà leur influence. Léonard de Vinci ne se

* Quand Léonard de Vinci vint en France, il n'écrivait plus. Quels regrets pour l'histoire de l'art! Comme il eût marqué l'heure à l'horloge de l'esprit humain !

Digitized by Google

vit donc point dépaysé en France; il y retrouva sa nature luxuriante du Milanais, il y retrouva des fresques, des tableaux, des statues presque dignes de Florence la Magnifique, dans une architecture « de pierres vivantes. » Dans le gothique fleuri, il retrouva déjà l'ornementisme antique, ces arabesques fériques qui encadraient les fresques et les mosaïques de la Grèce. Je dis arabesques, parce que le mot est consacré depuis Raphaël. Dans le petit château du Clos, Léonard de Vinci ne fut pas peu surpris, sans doute, de voir, dans l'ornementation de la grande salle, les mêmes arabesques qu'il avait remarquées dans les œuvres de Raphaël au Vatican. Selon un mot du temps, on travaillait à l'antique et à la française; « Pierre Delorme, maître maçon et tailleur d'images, taille à l'antique et à la mode française. » La Renaissance avait passé les Alpes avec Georges d'Amboise. Mais Léonard de Vinci, qui visita bientôt après les artistes à l'œuvre, affermit leur main timide encore par ses leçons souveraines.

Ce fut un beau spectacle pour le maître milanais que tous ces poëmes de pierre qui chantaient les aspi rations de la terre au ciel, ces merveilleuses cathédrales, toutes parées comme une perpétuelle Fête-Dieu, s'épanouissant sous les richesses du génie

humain. Les architectes et les sculpteurs du Moyen Age avaient donné une âme et un corps à la pierre; elle vivait, elle parlait, elle chantait. La grande voix de l'Évangile vibrait au portail, l'esprit de Dieu hantait les clochetons. Quand Léonard leva les yeux sur ces majestueuses stations de l'idée chrétienne, l'art du Midi mettait déjà son doigt savant sur l'imagination du Nord. L'infini qui tourmentait le grand artiste ne lui apparut-il pas dans cette architecture qui mariait les syrènes aux fées, les génies aux anges, les chimères aux démons ; dans ces frontons à jour, dans ces aiguilles dentelées, dans ces balcons en trèfles, en cœurs et en flammes, dans ces niches aériennes, dans ces pilastres fleurissants, dans ces lacs d'amour, dans ces frises où vivait tout un peuple étrange symbolisant toutes les idées. Certes, le peintre qui avait retrouvé pour le Cénacle la figure de Dieu et de ses douze Apôtres, dut saluer avec un cri d'admiration ses frères les artistes en plein vent, surnommés « les maîtres des pierres vives. »

Sans doute Léonard de Vinci ne voyagea guère en France, mais il dut s'arrêter dans quelques villes du Midi et du Centre. Il a été à Rouen, selon l'abbé Fontani.

Quoiqu'il n'ait pas vécu à Paris, il dut y passer

quelque temps. Il lui fut donc facile de juger la France artiste. Quelle que fût sa sympathie ou son indifférence pour cette terre d'adoption, le génie de la France le surprit. La France n'avait pas de peintres encore ; mais combien de merveilleux artistes, architectes, sculpteurs, miniaturistes, musiciens, orfèvres, tapissiers, céramistes, serruriers, mosaïstes, enfin ces admirables peintres verriers qui pouvaient presque lutter, par le sentiment et par la couleur, avec les peintres italiens du quinzième siècle.

Que de monuments alors debout en France pouvaient parler à Léonard de Vinci ! L'Art grec et romain n'avait plus que des vestiges. Mais par combien d'œuvres grandioses l'Art chrétien s'était fondé et affermi ! Une étude rapide à travers les siècles évoquerait sur leurs ruines tous les monuments français qui, depuis Clovis, ont consacré l'Art national.

II

On ne s'est jamais bien entendu sur le mot *Renaissance*. Presque tous les historiens disent la Renaissance des arts, la Renaissance des lettres, la Renaissance de l'esprit humain. C'est une grave erreur. Au seizième siècle comme au quinzième, la France avait ses arts, ses lettres, son esprit humain. La Renaissance ne fut autre chose qu'un retour vers le passé, une porte ouverte sur l'antiquité. Comme il arrive souvent, le mot viola l'idée.

L'art français, pour n'aborder ici qu'une des faces de la question, était alors dans toute sa force, dans toute sa séve, dans tout son épanouissement. Il n'avait donc pas à renaître, puisqu'il vivait d'une vie primitive et féconde. Il vivait dans les cathédrales, il vivait dans les châteaux, il vivait dans les plus humbles maisons, puisque la céramique et l'enluminure avaient pénétré partout. Si notre imagination retourne à travers ces siècles méconnus, et ranime comme par enchantement les splendeurs de l'art du

Moyen Age, nous reviendrons tout éblouis de ce pèlerinage radieux. Que n'aurons-nous pas admiré? Les poëmes des pierres vives, ces admirables églises, toutes peuplées de statues, tout animées de bas-reliefs, de fresques à fonds d'or, de tapisseries merveilleuses. Et dans les chapelles, et sur les autels, quelle orfévrerie féerique où toutes les formes ont tenté l'ouvrier, où l'or, l'argent, le bronze, le fer, rivalisent par les tons pour que l'harmonie soit plus parfaite. Et ces guipures idéales qui semblent filées par les anges! Et ces chasubles tissées d'or et d'argent par des mains de fées. Et ces missels à images, où le calligraphe et l'enlumineur ont révélé leur science. Cet évêque qui passe avec sa dalmatique, sa crosse, sa mitre et son anneau, est tout enchâssé dans l'art.

Ne serez-vous pas émerveillé aussi par ces mosaïques, par ces marbres tumulaires, par ces pierres tombales où sont dessinés dans le sentiment primitif les morts qui ont laissé un souvenir?

Et je n'ai point parlé de ces admirables chaires à prêcher, où le sculpteur a trouvé dans le bois la vie, comme un fantôme dans la pierre. Mais tout dans l'église ne parle-t-il pas la langue de l'art? Tout! jusqu'à la lumière, cette âme de Dieu, qui vient par

les vitraux, où les poëmes de la Passion comme les légendes de la Bible sont traduits par des mains naïves et savantes !

Et ce pèlerinage dans les églises, vous pourrez le faire jusque dans les plus obscurs manoirs, jusque dans les chaumières les plus simples ; partout les confréries ont montré leur empreinte ; partout l'art a bégayé sinon parlé cette langue universelle du Beau dans le Vrai, du Sentiment dans la Nature.

III

Que s'il fallait accuser un point plus lumineux dans ce mouvement de l'art français qui est né avant Clovis, qui fut protégé par Charlemagne, qui fut grand et beau sous saint Louis, nous saluerions Louis XII, père du peuple et père des arts ; car François Ier ne fut que l'Améric Vespuce de ce Christophe Colomb, dont les mains jetèrent de vifs rayons sur les nouveaux mondes encore inabordés.

Ce ne fut pas François Ier qui découvrit Léonard de Vinci : ce fut Louis XII qui le nomma peintre du roi

de France; ce fut Louis XII qui lui fleurit le chemin d'Italie en France. Comme on a très-bien dit : Louis XII sema l'épi, François Ier recueillit la gerbe. « A peu près tous les artistes qui donnèrent quelque éclat au règne de François Ier, avaient brillé sous Louis XII et lui avaient survécu. Après eux, il y eut bien une génération de leurs élèves, presque tous nés sous Louis XII, et presque tous ayant étudié sous sa protection, qui prolongèrent le soleil couchant. » Il faut rendre à César ce qui est à César. Si François Ier se revêtit de la toison d'or, ce fut Louis XII qui en fit la conquête. François Ier eut des artistes italiens, mais il ne fit qu'imiter son prédécesseur. « Il eut le Rosso; mais Louis XII avait Jean Joconde. François Ier eut le Primatice, qu'il renvoya; Louis XII avait Paul Ponce, Trebati et Demugiano, qu'il ne renvoya pas; et que ne fit-il pas pour retenir près de lui le Vénitien Ramnusio? François Ier avait pour confesseur Guillaume Parvi; Louis XII, l'évêque philosophe Laurent Bureau. » François Ier abandonna les artistes français pour les italiens : Louis XII accueillit les artistes étrangers et protégea toujours les artistes français. Il n'eut garde de renier Gentil de Troyes, le sculpteur; non plus qu'Arnauld Desmoles et Robert Pinaigrier, ces merveilleux peintres verriers,

non plus que les architectes Jean Gaylde, Garnachel et Jean de Soissons, non plus que tant d'autres excellents artistes répandus dans toute la France.

Et ce qui, à nos yeux, accroît encore la supériorité de Louis XII sur François Ier, c'est que son bras droit était cet équitable et généreux Jacques d'Amboise, qu'on peut surnommer un véritable Médicis français; tandis que François Ier laissait signer pour lui cette main fatale du chancelier Antoine Duprat, qui fit tant de mal à la France pour se coiffer d'un chapeau rouge.

L'Italie n'avait pas plus le privilége de la musique que le privilége de l'architecture. Quoique Léonard de Vinci eût hanté les églises romaines, quoiqu'il eût assisté aux messes solennelles de Léon X, il dut reconnaître que les églises de Paris avaient leurs maîtres de chapelle et composaient des messes « à neuf chœurs, trente-six parties, toutes pleines d'imaginations artificieuses; des *déplorations* à contre-point et à canon sur le plain-chant de l'introït de la messe des morts. » Combien de musiciens illustres au quinzième siècle, depuis Busnois, Régis, Caron, Binchois, jusqu'à Jacques Aubrecht, qui fut le maître de musique d'Érasme; Jean Ockenheim, Josquin Després, Antoine Bromel, Arcadet, Verdelot, Montan et Goudimel,

toute une légion, tout un chœur digne du paradis d'Angelico da Fiesole.

Si les révolutions du temps et des hommes ont presque tout renversé, il nous reste l'histoire, il nous reste les témoignages des légendes et des traditions; il nous reste les musées, ces sanctuaires du passé. Depuis que saint Germain, évêque de Paris, et, comme on l'a dit, élève de saint Luc, bâtissait sur ses dessins l'église et l'abbaye de Saint-Vincent, aujourd'hui Saint-Germain des Prés, cent mille monuments avaient illustré la France, se disputant le ciel et la terre, abritant Dieu et le Diable, les saints et les réprouvés, les hommes d'Église et les hommes d'épée, architecture sacrée et architecture profane.

Et voilà pourquoi la Renaissance est un mot impie ; et voilà pourquoi il est souverainement injuste de dire que le Moyen Age fut le temps des barbares.

On sait qu'au quinzième siècle presque tous les architectes étaient sculpteurs ; ils dessinaient sur la pierre même ou modelaient en terre les figures que que les *tailleurs* exécutaient en ronde bosse ou en bas-reliefs pour la décoration des églises et des tombeaux. « C'étaient, comme a dit M. Paul Lacroix, dans son savant travail sur les arts sous Louis XII, des chevaliers armés de pied en cape, et des dames vêtues

de leurs cottes armoriées, qui, les mains jointes, gisaient couchés sur la pierre sépulcrale, un lion ou un chien à leurs pieds; c'étaient des représentations de différentes scènes de l'Évangile ou de la vie des saints; et souvent la sculpture, pour dissimuler la roideur des formes et l'aspect inanimé de la pierre de liais, appelait à son aide le coloriage, qui prêtait une illusion de plus aux imitations de la nature. Ces *imagiers* ou *folagiers*, la plupart Italiens, modelaient la terre et la cire avec une singulière délicatesse, travaillaient fort adroitement la pierre, le marbre, le bois, l'ivoire et les métaux; quelques-uns, nommés *ornemanistes*, se bornaient à ciseler les arabesques et les figurines qu'on prodiguait sur les portes, les encognures, les chambranles, les corniches des édifices religieux et féodaux. Les uns se consacraient seulement à ciseler des diptyques ou tableaux de la Passion, qu'on portait à la messe à défaut de livre d'heures; les autres s'occupaient à façonner des meubles, chaires, tables, bahuts, dressoirs, escabeaux, bancs, lits, gracieusement découpés, incrustés et *historiés ;* ceux-ci, participant aux travaux des orfévres, couvraient de reliefs la vaisselle d'or et d'argent, les armures des chefs de guerre et les chanfreins des chevaux; ceux-là fabriquaient plus

grossièrement des *marmousets* d'enseignes, des *jaquemards* d'horloges, et des *entremets* mécaniques pour les festins. » George d'Amboise, initié et initiateur, mit surtout en honneur les imageurs, « comme s'il eût voulu changer en objets d'art les ustensiles et les meubles les plus vulgaires. » Son château de Gaillon était un musée où l'on distinguait, entre une foule de morceaux précieux, le fameux combat de saint Georges contre un dragon, chef-d'œuvre de Trebati, cet excellent sculpteur que le cardinal d'Amboise avait enlevé à l'Italie, ainsi que Demugiano. « Jean Juste sculpta des statues, des grouppes, des tombeaux admirables. Son frère Antoine fit, par ordre du roi, la figure d'une biche en cire, *étoffée et peinte des couleurs nécessaires*, d'après un cerf à *vingt-quatre* cors que le marquis de Bade avait tué à la chasse*. » Les autres sculpteurs de cette période étaient Antoine Lemouturier, auteur du mausolée de Jean sans Peur, à Dijon; Conrad Meyl, qui ter-

* Cette biche monstrueuse, qui subsista plus d'un siècle *au bout de la galerie du Grand-Jardin* du château de Blois, ne coûta que quarante-deux livres tournois. Les artistes employés par Georges d'Amboise étaient les seuls qu'on payât bien en France : un *taille-pierre* vénitien, qui exerçait son métier au château du Pont-de-l'Arche, ne recevait que cinq sous tournois par jour, outre douze livres *pour son habillement !*

mina à Brou le monument de Philibert de Savoie; Michel Columb, un grand artiste qui avait peuplé de plus de trente figures allégoriques la tombe du duc François II de Bretagne, à Nantes.

Si la sculpture était déjà un art national, il faut bien avouer que la peinture française, avec ses *rubricateurs* et ses miniaturistes, ne peignait encore que des jeux de cartes, des armoiries et des manuscrits. Gringonard sous Charles VI, et le bon roi René, dans sa vieillesse, étaient les Apelles du genre. Dans ces enluminures, le fini du travail, la naïveté du dessin et la douceur du coloris enchantaient tous les yeux, jusqu'au jour où la lumière apparut sur les fresques du Campo Santo de Pise et la *Cène* de Léonard de Vinci. « Le petit nombre de tableaux votifs qu'on trouvait dans les églises de France étaient peints sur bois par compartiments, à la détrempe ou à la cire, avec des couleurs ternes rehaussées d'or, sans perspective, sans clair obscur et sans dessin. » Les *portraitures* sur vélin n'étaient que des curiosités. Les galeries des palais étaient badigeonnées de jaune ou de bleu, avec quelques fresques représentant des arbres, des fleurs, des fruits et des légumes.

IV

Pour tous ceux qui ont passé une heure à étudier, à comprendre, à admirer Jehan Foucquet, *le bon peinctre et enlumineur du roi Louis XI*, il est pourtant hors de doute qu'avant la Renaissance la peinture avait chez nous ses titres de noblesse. Comme l'a si bien dit Paul de Saint-Victor : « Jehan Foucquet est un ancêtre, en effet : en l'exhumant des manuscrits où il a enfoui son génie, on a révélé à l'art de notre pays son vrai précurseur. Le peintre de Tours est à la France ce que le Pérugin fut à l'Italie; un Pérugin sans Raphaël, hélas! car le maniérisme italien, importé sous François I[er] par les artistes de Fontainebleau, vint altérer bientôt l'originalité expressive et fine de notre école nationale. Le précurseur manqua du glorieux disciple qui l'aurait illustré par sa filiation. Élève de van Eyck, peut-être, Jehan Foucquet demeure fidèle aux principes d'observation naïve des peintres flamands; de son voyage en Italie, où l'avait mandé le pape Eugène IV, il rapporta

l'élégance florentine qui distingue quelquefois son style. Mais il reste Français sous ces emprunts étrangers, Français d'esprit et d'essence. Il est telle de ses miniatures qui fait songer à ce que pourrait être une page de l'Évangile traduite par Amyot. Ses types sont de pure race gauloise : les bourgeois de nos provinces, à peine déguisés sous le turban oriental ou sous la robe juive, remplissent ses scènes de l'Écriture sainte. Ses vierges n'ont rien d'italien ; ce sont de jeunes demoiselles de Paris ou de Tours, ingénues et fines, jolies et touchantes. Et ce n'est pas seulement par la localité des figures, c'est par l'esprit de la composition, par le sentiment de la réalité tempérant l'idéal mystique, par l'observation juste et simple des physionomies et des caractères que Jehan Foucquet personnifie, dès sa naissance, l'originalité de notre art. »

En arrivant à Amboise, Léonard a sans doute trouvé au château des œuvres du peintre de Tours. Il a pu reconnaître tout le génie primitif de ce maître charmant, qui exprimait si bien le sentiment et le caractère de la France au quinzième siècle. Ce n'était pas l'art de Léonard ; mais pourtant le grand maître du naturalisme, qui n'aimait pas le style d'apparat, dut apprécier cette force de vérité qui donne la vie aux

figures de Jehan Foucquet. Le peintre de la *Cène* et le peintre du *Mariage de la Vierge* se touchaient par plus d'un point lumineux.

V

Maudite soit la Renaissance ! Voilà le premier cri que jette le cœur français. Mais l'Art s'élève au-dessus des passions politiques; les Alpes n'existent pas pour lui. Saluons donc la Renaissance, au nom du beau universel, de la patrie universelle et de l'art universel.

Qui nous amena la Renaissance?

Louis XI fut un novateur inquiet qui cherchait et qui fuyait la lumière. D'une main presque prodigue, il payait les savants venus d'Italie et de Grèce, qui secouaient devant lui la poussière d'or des chefs-d'œuvre antiques; de l'autre, il rouvrait les portes ténébreuses du Moyen Age. De son pied brutal il chassa la vieille scolastique, il encouragea l'imprimerie, « il s'amusa » aux fresques des églises et aux miniatures des missels. La peinture était née, mais ne parlait pas encore. Louis XI lui sourit dans son berceau.

Digitized by Google

Mais ce fut Charles VIII, un roi turbulent, aventureux, cherchant le bruit, qui, sans le vouloir sans doute, donna à la peinture droit de cité en France. Il ouvrit la main et déchaîna la guerre. Il passa les monts pour chercher des conquêtes en Italie; ses vraies conquêtes furent les lumières que son armée en rapporta, précieux butin qui enrichit toute la France. L'Italie fut notre sœur aînée, descendue toute rayonnante du lit de la Renaissance. Comme la Belle-au-Bois-Dormant, elle se réveillait plus belle et plus jeune après des siècles de ténèbres.

L'Italie du Moyen Age s'était plus d'une fois tournée vers la France pour y voir la lumière à travers les sombres forêts; le soleil à certaines heures projette ses rayons et répand la lumière jusque sous les ramées les plus ténébreuses. L'Italie était venue çà et là chercher des rayons chez nous. Elle avait admiré notre architecture, elle s'était inspirée de notre poésie; mais là où nous avions trouvé une écolière enthousiaste, nous allions trouver une maîtresse souveraine.

Digitized by Google

VI

A Rome comme à Milan, à Naples comme à Rome, Charles VIII se contenta des tableaux vivants de l'Italie. Pour lui, les œuvres d'art c'étaient les femmes, qu'il appelait à ses festins; c'eût été déjà un pas vers l'Art, si le sentiment de la Beauté l'eût emporté en son âme sur le sentiment des passions amoureuses. Revenu de la bataille, « il n'entendoit plus qu'à faire bonne chère et à jouster; de nulle autre chose ne lui chasloit. » C'est Commines qui parle ainsi. Il faut croire pourtant que le roi de France fut ému en Italie des monuments de l'Art; car Commines dit plus loin qu'il amena de Naples à Amboise « plusieurs ouvriers excellents, comme sculpteurs et peintres. » Ces artistes furent occupés au château, où Charles VIII avait ordonné des constructions monumentales. Commines est le premier historien qui nous indique l'arrivée de l'art italien en France. Quels étaient ces excellents ouvriers? On croit en reconnaître un dans Paganini, ce statuaire de Modène qui exécuta le tombeau du roi en marbre noir, avec des figures en bronze doré. Sans doute les autres artistes travaillèrent dans

les châteaux voisins. Où sont les œuvres? Les guerres religieuses et le vandalisme révolutionnaire ont tout détruit, sans parler du temps, qui va presque aussi vite que la guerre et la révolution. On était dans la nuit étoilée. Louis XII aimait la lumière, il amena l'aube froide encore mais déjà souriante. Il avait, ce père du peuple, les cruautés de la vengeance; il ensevelissait Ludovic le More, ce raffiné, ce voluptueux, ce prince artiste, dans une tombe de six pieds de large sur huit pieds de long, dit Belleforest; mais il faisait grâce aux Enfants Sans-Souci, ces fondateurs de la comédie en France, qui, dans leurs *soties* et *moralités*, le raillaient sur son avarice, et le représentaient buvant de l'or potable. Ils avaient raison. Louis XII ne buvait pas encore, comme François I[er], à la source vive de l'intelligence, avec la coupe de l'Art et de la Poésie. Il ne comprenait pas encore la belle langue des peintres et des sculpteurs, il ne lisait pas encore à livre ouvert Froissart, Charles d'Orléans, Villon, Marot, Saint-Gelais, ces conteurs et ces poëtes qui sont le génie primitif de notre idiome.

Mais George d'Amboise avait sur cet horizon d'autres yeux que Louis XII; il avait compris que les grands artistes font les grands règnes. Ce fut sur sa

prière que Louis XII revint, en 1499, dans un premier cortégé d'artistes italiens, Fra Jiocondo entre autres, architecte, sculpteur et peintre comme tant d'artistes du quinzième siècle, une pâle épreuve de Léonard, qui sans doute alors avait refusé de passer les monts.

Georges d'Amboise, initiateur de ce style charmant qui passa comme un rêve sur la France, et dont le château de Gaillon fut une des expressions les plus vives, était archevêque de Rouen; aussi Rouen fut-elle la capitale du gothique flamboyant retouché par la Renaissance. Il inspira tout autour de son palais archiépiscopal des merveilles qui apparurent en quelques années comme par enchantement : dans cet art il y avait de la féerie. L'art aime ceux qui le protégent ; voilà pourquoi Georges d'Amboise dort à Notre-Dame de Rouen, sous un mausolée qui est le chef-d'œuvre des tombeaux.

On a dit que les sculpteurs champenois, les frères Richier de Saint-Mihiel et les frères Jacques de Reims furent les précurseurs de Jean Cousin, parce qu'ils allèrent étudier à Rome sous Michel-Ange. Jean Cousin n'eut qu'un précurseur, ce fut Léonard de Vinci. C'est Léonard de Vinci, par les leçons qu'il donne, par ses tableaux, par ses dessins, par sa

fresque de Notre-Dame des Grâces, qui enseigna à Jean Cousin le grand art, la nature prise sur le vif, mais sous la lumière de l'âme. Léonard de Vinci et Jean Cousin sont les mêmes hommes : ils tentent l'universel et l'infini ; ils sont plus parfaits, parce que tous les deux peignent et sculptent. Pour avoir peint un Jugement dernier, Jean Cousin n'en est pas plus Michel-Angesque, c'est un autre principe qui le domine, il fuit le grandiose pour la vérité. Dans ses figures de femmes couchées, l'Ève de Sens et la Diane de Paris, il a les contours voluptueux du maître milanais. Les femmes, elles aussi, ont dans leur sourire un rayon de l'œil du serpent, comme la Joconde et l'Hérodiade.

VII

Il est hors de doute que l'antiquité nous a initiés au beau absolu, au contour idéal, à la ligne implacable; mais nous avons perdu en pittoresque ce que nous avons gagné en grandeur ; et que de fois nous n'avons atteint qu'un vain simulacre de la gran-

deur! — Que d'horizons retrouvés! — Mais que d'horizons perdus! A tout prendre, la France du quinzième siècle est-elle moins artiste, parce qu'elle est moins parfaite que la France d'aujourd'hui! Un voyageur de bonne foi, qui traverserait à petites journées nos anciennes provinces, ne serait-il pas plus ému des monuments, des villes, des costumes, qu'il ne l'est aujourd'hui? La ligne droite a fait le chemin plus court. Je vais surprendre par un air de paradoxe en disant que la France de Louis XII comptait plus d'artistes que la France de Napoléon. Ils savaient moins, sans doute; mais pour n'être pas familiers à la grammaire de l'art, exprimaient-ils moins le sentiment de leur époque? L'art d'aujourd'hui ne peint pas les aspirations de notre temps; on pourrait dire qu'il n'est pas notre contemporain, tant il sera en dehors de notre histoire.

Mais pour les esprits élevés l'art n'a point de patrie, sinon la patrie universelle du monde idéal; pourvu qu'il crée une belle chose, quelles que soient son origine et son expression, il est l'art par excellence. Pourtant on ne saurait méconnaître que si quelques monuments de l'esprit humain s'élèvent par leur grandeur au delà de toute nationalité, l'art dans ses manifestations plus intimes appartient à son pays

comme à son siècle. Il est un des trésors de la nation, il en est l'image, il en est l'âme. Jusqu'ici les historiens les plus vrais et les plus éloquents sont encore les artistes. L'archéologie est la page la plus saisissante des vieux siècles. Quel historien a mieux montré le cardinal de Richelieu que Philippe de Champaigne? Charles Ier, que van Dyck? Charles-Quint, que Titien? Holbein crie la vérité. Toute l'histoire du temps et des passions du seizième siècle en Allemagne et en Angleterre est là qui se trahit, depuis Érasme, l'esprit, jusqu'à Anne de Boleyn, le cœur. Le palais de Versailles ne conte-t-il pas l'histoire de Louis XIV, comme le château de Fontainebleau contait l'histoire de François Ier?

La Renaissance nous a arrachés à la forêt primitive, au sol natal, au foyer intime, pour nous jeter dans toutes les aventures des idoles évanouies. Le génie n'est pas de faire ce que les anciens ont fait : c'est de créer des œuvres nouvelles. La plus belle copie du monde ne vaudra pas une œuvre prime-sautière sortie toute vivante du front de l'artiste. Que nous a donné l'antiquité? Jean Goujon, peut-être; l'adorable Jean Goujon. Et encore, qui sait si ces ineffables expressions de la grâce inaccessible ne se fussent pas révélées sous cette main divine sans les exemples

des débris de l'Olympe. Mais pour un Jean Goujon qui nous a traduit la grâce antique, combien de froids comparses qui n'ont pu animer le marbre, même en copiant Phidias!

En art comme en politique, on subit le despotisme de la mode. C'est le flux et le reflux de l'esprit humain, toujours soulevé, mais toujours contenu dans ses rives. Voilà pourquoi on édictera des lois qui seront toujours violées ou abolies. Voilà pourquoi les thèmes les plus dissemblables se reproduiront toujours.

Il y a pourtant une vérité absolue, proclamée et consacrée par Léonard de Vinci : c'est que la nature est le maître souverain, qu'on se place au point de vue de l'antique ou au point de vue des temps modernes. A force de remuer les ombres grecques et romaines, on finit par ne plus faire que des fantômes. La nature seule donne la vie. La vie seule enfante l'art. Nul art n'est plus vivant que l'œuvre de Léonard de Vinci.

VIII

Léonard de Vinci a-t-il laissé des peintures, des cartons, des dessins à Amboise?

Dans le curieux dialogue publié au dix-huitième siècle entre le *Château de Chanteloup* et le *Château d'Amboise*, je trouve ces paroles :

« Quel plus beau morceau d'architecture que ma « chapelle du roi Charles VIII! quelle délicatesse dans « ses voûtes! Voyez de chaque côté de la nef les deux « oratoires destinés au roi et à la reine; descendez « dans la chapelle souterraine : si le ciseau du sculp- « teur est du fini le plus parfait, il n'est rien de « comparable aux peintures du célèbre Léonard de « Vinci, dont il reste le portrait de François Ier et de « la reine Claude, son épouse, et quelques anges sur « bois assez bien conservés. »

L'abbé Roger, qui écrivait ceci, n'écrivait pas précisément un article de foi. Il n'est pas impossible que Léonard ait peint le roi et la reine, qui ont dû prier beaucoup ce sublime paresseux pour être peints

Digitized by Google

par Léonard de Vinci. Et s'il a peint le roi et la reine, que sont devenues alors ces deux figures historiques? Vainement toute la critique les a cherchées. Quel regret de ne pas avoir au Louvre le portrait de François I[er] par Léonard de Vinci comme on a le portrait de François I[er] par Titien!

J'ai cherché et questionné : la chapelle souterraine a été démolie et refaite. J'ai interrogé les pierres sous le badigeon, je n'ai trouvé nul vestige, ni des portraits, ni des peintures sur bois.

Le chroniqueur Lemaire de Belges, dans son élégie dialoguée sur « la Mort de Louis de Luxembourg, » fait parler la Rhétorique et la Peinture. La Peinture, après avoir rappelé les grands noms de l'antiquité, consacre les noms modernes :

Et si je n'ay Parrhasse ou Appelles,
Dont le nom bruit par mémoires anciennes,
I'ay des esprits récents et nouvelets,
Plus ennoblis par leurs beaux pincelets
Que Marmion iadis de Valenciennes,
Ou que Foucquet, qui tant eut gloires siennes ;
Ne que Poyet, Roger, Hugues de Gand,
Ou Ioannes, qui tant fut élégant.
Besongnez donc, mes alumnes modernes,
Mes beaux enfants nourris de ma mamelle ;
Toy, Léonard, qui as graces supernes ;

Gentil Bellin, dont les loz sont éternes,
Et Perusin, qui si bien couleur mesle;
Et toi, Jean Hay, ta noble main chome-elle?
Viens voir Nature avec Iean de Paris,
Pour lui donner ombrage et esperits.

Le chroniqueur ne parle que des Français ou des Italiens francisés par leurs œuvres en France. Mais quelles œuvres? Le poëte ne parle pourtant pas sans l'avoir appréciée de la *grace superne* de Léonard.

Les peintures religieuses de la petite chapelle du château du Cloux ne sont pas de Léonard, peut-être sont-elles de Melzi, mais les retouches ne laissent transparaître çà et là, que dans une figure de Vierge et dans des têtes d'anges, le style milanais francisé.

Léonard avait apporté d'Italie le carton inachevé de sa *Sainte Anne*, qui est à Londres aujourd'hui. Il le retoucha. Ce fut tout. Il avait apporté aussi quelques esquisses. Peut-être les reprit-il d'une main distraite avec le pinceau de Melzi, aux heures où son ami Melzi se reposait.

On m'a montré à Tours et à Amboise des tableaux attribués à Léonard pendant son séjour au Clos-Lucé. Ces tableaux ne sont pas de sa main, non plus que les fresques de sa petite chapelle.

A peine l'ai-je reconnu — et encore d'un peu loin

Digitized by Google

— dans une esquisse de jeune femme peinte dans la pénombre, mais qui s'illumine de ce beau sentiment si humain et si divin à la fois que répandait sur toutes ses créations le génie du maître.

Est-ce une vierge? est-ce une sainte? est-ce sainte Anne? est-ce Madeleine? c'est un peu cela, parce que c'est une femme, vue de loin, avec toutes les vertus de la femme, avec tous ses abîmes, vue de près.

Le conseiller Pagavi rapporte dans ses manuscrits une lettre d'Amboise où on lui parle d'une figure de Léonard de Vinci, conservée dans la ville. Est-ce le panneau que j'ai trouvé? L'abbé Fontani avait dit : « Cette figure étrange, est-ce une sainte? est-ce une femme? » Dans toutes les têtes de Léonard n'y a-t-il pas la sainte et la princesse? Le comte de Gallembert parle aussi de cette peinture d'Amboise*.

On a dit que la Pomone au triple voile que vante Lomazzo était une peinture de Léonard de Vinci en France. Mais qu'est devenu ce tableau, pour qu'on puisse y reconnaître la dernière main de Léonard?

* M. le comte de Nieuwerkerke, M. Robert Fleury et M. Théophile Gautier ont reconnu dans cette figure un grand air de famille avec les autres créations de Léonard de Vinci, quoique le pinceau ait trahi les défaillances de la main.

LA MORT DE LÉONARD DE VINCI

LA MORT DE RAPHAEL ET DE MICHEL-ANGE.
LE TESTAMENT DE LÉONARD DE VINCI.
LA LETTRE DE MELZI.
FONTAINEBLEAU ET AMBOISE.
LA LÉGENDE ET L'HISTOIRE.

I

Le quinzième siècle vit naître, le seizième siècle vit mourir les trois dieux de la peinture.

Et ces trois dieux furent reconnus dans leur gloire. La mort, avec sa funèbre grandeur, n'ajouta pas une auréole à leur front. Ils avaient été le miracle de leur temps, et leurs œuvres disaient éloquemment à leurs disciples : *Vous n'irez pas plus loin !*

Léonard de Vinci demanda un tombeau à la France.

Rome donna une église pour tombeau à Raphaël, que la ville éternelle appela le divin.

Digitized by Google

Le pape voulut que Michel-Ange fût enseveli dans son œuvre et dans sa gloire — dans Saint-Pierre. — Mais Florence déroba pieusement la dépouille de son fils le plus glorieux pour lui donner son panthéon — l'église de Santa Croce.

Ces trois maîtres illustres se sont beaucoup préoccupés de leur mort et de leur tombeau, Raphaël lui-même qui mourut si jeune. On sait qu'il travaillait au tableau de *la Transfiguration* quand il sentit venir son heure ; un vent funèbre, comme a dit le poëte, passa sur les roses et les moissons. Il n'oublia personne en mourant : il dota cette Margherita, qu'il n'eut pas le temps d'épouser ; il légua sa belle maison au cardinal Bibiena, la fortune de son père à la confrérie de Santa Maria della Misericordia, son atelier et les merveilles de son atelier à ses disciples Jules Romain et Francesco Penni. Il n'avait pas attendu son dernier jour pour songer à son tombeau : il avait choisi le Panthéon. Déjà il avait fait restaurer un des tabernacles ; d'après sa volonté, on construisit un caveau sépulcral sous l'autel. Cet autel fut enrichi de la statue de la Vierge de Lorenzetto, et, pour achever cette œuvre funèbre, Raphaël consacra mille scudi d'or à l'achat d'une maison dont le revenu devait servir à l'entretien de la chapelle et au payement

des messes à dire pour le repos de son âme. Cette maison, qui existe encore, est connue sous le nom de l'*Immagine*, mais ses revenus n'ont guère servi qu'à l'entretenir elle-même, elle ne donne plus de quoi dire douze messes par an. En moins de trois siècles, la meilleure arithmétique est mise à néant. Le temps déjoue tous les calculs : mille écus d'or, qui vaudraient aujourd'hui soixante mille francs, ne valent plus douze messes par an !

Raphaël mourut le vendredi saint, le jour anniversaire de sa naissance, un an après Léonard de Vinci. Ce fut une douleur inexprimable dans la ville éternelle. Le divin jeune homme, comme on dit alors, fut exposé dans sa maison sur un catafalque tout étoilé de lumières, devant sa dernière œuvre, *la Transfiguration*. Tous ceux qui l'avaient aimé, tous ceux qui n'avaient pu le voir encore, vinrent s'agenouiller et pleurer.

Voici deux pages d'une lettre du temps, Marco-Antonio-Michiel de Ser Vettor à Antonio di Marsilio :

« Le pape lui-même en a ressenti une douleur immense ; il avait envoyé au moins six fois, pendant les quinze jours de la maladie, chercher des nouvelles. Vous pouvez donc juger de ce que firent les autres. Et comme, précisément le même jour, le palais du pape fut menacé d'écroulement, à ce point que Sa

Sainteté se vit bien forcée d'habiter les chambres de monsignore Cibo, il s'est trouvé bien des gens qui disent que ce n'est pas le poids des loges superposées qui fut cause de cet accident, mais que c'est un miracle pour annoncer la mort de celui qui avait tant travaillé à l'embellissement de ce palais.

« Et, en vérité, ce maître incomparable n'est plus! Les plaintes sur sa mort ne devraient pas être exprimées seulement par des paroles légères et fugitives, mais par des poésies sérieuses et immortelles. Aussi les poëtes, si je ne me trompe, en préparent-ils un grand nombre.

« Il a été enterré dans la Rotonde, où on l'a porté avec grands honneurs. Sans aucun doute, son âme est partie pour contempler les édifices du ciel, qui ne sont point sujets à la destruction. »

Un cri de douleur courut toute l'Italie quand mourut Michel-Ange. Le pape ordonna pour lui des funérailles de souverain; Rome entière était debout, toutes les routes étaient semées de fidèles qui voulaient s'agenouiller sur cette tombe vénérée; la dépouille mortelle était déposée à l'église des Saints-Apôtres, en attendant qu'un monument fût élevé à l'église Saint-Pierre même, où le pape avait décidé que son peintre et son sculpteur reposerait dans son œuvre et dans sa gloire.

Mais Florence veillait; Florence ne voulait pas qu'on la déshéritât de ce qui restait de Michel-Ange. Une nuit, on dépouilla secrètement le tombeau, et

on emporta Michel-Ange dans sa patrie. Le mort immortel y fut reçu en pompe solennelle; tous les corps de l'État, toutes les académies, toutes les familles illustres allèrent au-devant du cortége. Jamais catafalque plus splendide ne s'était élevé dans cette ville des splendeurs. Rien ne manqua à cette fête funèbre : oraisons funèbres en prose et en vers, en un mot, tous les mortels enthousiasmes pour l'immortalité.

Le grand-duc dit qu'il donnerait une montagne de marbre pour le monument. Ce fut Vasari, disciple de Michel-Ange, qui dessina le mausolée. Qui n'a vu ce sarcophage célèbre où veille l'Architecture, la Peinture et la Sculpture, dans l'église de Santa-Croce, panthéon de Florence?

Ses funérailles sont tout un spectacle grandiose mis en scène par Benvenuto Cellini, Bronzino, Ammannato et Vasari. La catafalque était haut de vingt huit brasses, avec une Renommée au sommet. Toute la vie de Michel-Ange était représentée par des statues et des tableaux allégoriques. C'était le musée de la Mort et de l'Immortalité; toutes les grandes figures qui ont apparu dans le monde des arts, de Phidias à Michel-Ange, étaient là qui honoraient le mort illustre. Cette merveilleuse Italie! en quelques jours, elle avait peint, avec le génie de l'imagination et du style,

de quoi illustrer le musée d'une capitale. Vasari avait représenté la Mort foulée aux pieds par l'Immortalité, qui, une palme à la main, lui disait fièrement que Michel-Ange n'avait pas cessé de vivre : *Vicit inclita virtus* *. »

Ainsi Raphaël au panthéon de Rome, Michel-Ange au panthéon de Florence.

Où est le monument de Léonard de Vinci, le plus grand des trois?

* On ne se contenta pas de pleurer sur le cercueil de Michel-Ange; quoique ce fût vingt-deux jours après sa mort, on voulut le voir; tous les artistes, tous les admirateurs, demandèrent la grâce de contempler une dernière fois l'image périssable. Selon Vasari, « le corps n'exhalait aucune mauvaise odeur; Michel-Ange semblait jouir d'un sommeil doux et calme; le visage avait pâli, mais n'était pas altéré. En touchant la tête et les joues, on était tenté de croire que la mort n'était venue que depuis quelques heures. »

Longtemps après, quand la sépulture de Michel-Ange fut ouverte par Filippo Buonarotti, le cadavre était encore comme au temps même de la mort, parcheminé, mais résistant.

II

Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange ont écrit leur testament. Celui de Michel-Ange fut bientôt dicté :

Mon âme à Dieu, mon corps à la terre, mes biens à mes proches.

Oui, l'âme de Michel-Ange est à Dieu. Il avait déjà pris le vol des aigles vers l'infini. Ses derniers sonnets sont des chants du Psalmiste. C'est la voix d'or des prophètes, c'est le *De profundis* de Dante. Comme Léonard et comme Raphaël, Michel-Ange fut un poëte.

Raphaël, quand il se sentit si jeune encore atteint mortellement, écrivit ses dernières volontés. Il dota celle qu'il devait épouser ; il lui donna une vraie fortune, une fortune pour vivre et un tombeau pour mourir. Il n'oublia pas ses parents d'Urbin, mais il donna l'héritage de son père pour l'œuvre de Sainte-Marie de la Miséricorde. Au cardinal Bibiena, l'oncle

Digitized by Google

de sa fiancée, il légua sa belle maison près du Vatican. Il n'oublia pas non plus ses élèves, qui héritèrent de tous ses objets d'art et de toutes ses œuvres commencées.

Voici le testament de Léonard de Vinci * :

« Soit manifeste à chacune personne présente et à venir qu'en la cour du roi notre sire, à Amboise, devant nous personnellement constitué, messire Léonard de Vinci, peintre du roi, pour

* Sia manifesto ad ciaschaduna persona presente et advenire, che nella corte del Re nostro signore in Amboysia avanti de noy personalmente constituito messer Leonardo de Vince, pietore del Ro, al presente comorante nello locho dicto *du Cloux* appresso de Amboysia, el qual considerando, la certezza de la morte e lineertezza del hora di quella, ha cognosciuto et confessato nela dicta corte nanzi de noy nela quale se somesso e somette circa ciò havere facto et ordinato per tenore dela presente il suo testamento et ordinanza de nitima voluntà nel modo qual se segnita. Primeramente el racomenda lanima sua ad Nostro Signore Messer Domine Dio, alla gloriosa Virgine Maria, a monsignore sancto Michele, et a tutti li beati angeli santi e sante del paradiso. Item el dicto testatore vole essere seppelito drento la giesia de Sancto Florentino de Amboysia, et suo corpo essere portato li per li capellani di quella. Item che il suo corpo sia accompagnato dal dicto locho fin nela dicta giesia de Sancto Florentino per il colegio de dicta giesia cioè dal rectore et priore, o vero dali vicarii soy et capellani de la giesia di Sancto Dionisio d'Amboysia, etiam li fratri minori del dicto locho ; et avante de essere portato il suo corpo nela dicta chiesia, esso testatore, vole siano celebrate ne la dicta chiesia di Sancto Florentino tre grande messe con diacono et sottodiacono, et il di che se diranno dicte tre grande messe che se dicane anchora trenta messe

le présent demeurant au lieu dit *du Cloux* près d'Amboise, lequel, considérant la certitude de la mort et l'incertitude de son heure, a connu et confessé, en ladite cour, devant nous, en laquelle il s'est soumis et se soumet au sujet de ce qu'il aura fait par la teneur du présent son testament et ordonnance de dernière volonté, ainsi qu'il suit :

« Premièrement il recommande son âme à notre souverain maître et seigneur, Dieu, à la glorieuse vierge Marie, à monseigneur saint Michel, et à tous les bienheureux anges, saints et saintes du paradis.

« Item ledit testateur veut être enseveli dans l'église de Saint-

basse de Sancto Gregorio. Item nela dicta chiesia de Sancto Dionisio simil servitio sia celebrato como di sopra. Item nela chiesia de dicti fratri et religiosi minori simile servitio.

Item el prefato testatore dona et conceda ad messer Francesco da Melzo, gentilomo da Milano, per remuneratione de servitii ad epso grati a lui facti per il passato tutti, et ciaschaduno di libri, che il dicto testatore ha de presente et altri instrumenti et portracti circa larte sua et industria de pictori. Item epso testatore dona et concede a sempre mai perpetuamente a Battista do Villanis suo servitore la metà zoè medietà de uno iardino, che a fora a le mura de Milano, et laltra meta de epso iardino ad Sala suo servitore nel qual iardino il prefato Salaj ha edificata et constructa una casa, la qual sarà et resterà similmente a sempremai perpetudine al dicto Salai, soi heredi, et successori, et ciò in remuneratione di ' oni et grati servitii che dicti de Vilanis et Salay dicti suoi servitori lui hanofacto de qui inanzi. Item epso testatore dona a Maturinà sua fauteschauna vesta de bon pan negro foderata de pelle, una socha de panno et doy ducati per una volta solamente pagati : et ciò in remuneratione similmente de boni servitii ha lui facta epsa Maturina de qui inanzi. Item vole che ale sue exequie siano sexanta torchie, lequale seranno portato per sexanta poveri ali quali seranno dati danari per portarle a discretione del dicto Melzo, le

Florentin d'Amboise, et que son corps y soit porté par les chapellains d'icelle.

quali torzi seranno divise nelle quatro chiesie sopradicte. Item el dicto testatore dona ad ciascheduna de dicte chiesie sopradicte diece libre cera in candele grosso che seranno messe nelle dicte chiesio per servire al di che se celebreranno dicti servitii. Item che sia dota ali poveri del ospedale di Dio, alli poveri de Sancto Lazaro de Amboysia, et per ciò fare sia dato et pagato alli tesorieri depsa confraternita la summa et quantita de soyxante dece soldi tornesi. Item epso testatore dona et concede al dicto messer Francesco Melce presente et acceptante il resto della sua pensione et summa de'danari qual alui sono debiti del passato fino al di della sua morte per il recevoir, overo tesorario general M. Johan Sapin, et tutte et ciaschaduna summe de'danari che ha receputo dal p°. Sapin de la dicta sua pensione, et in caxo chel decede inanzi al prefato Melzo, et non altramente li quali danari sono al presente nella possessione del dicto testatore nel dicto loco de Cloux como el diec. Et similmente et dona et concede al dicto de Melze tucti et ciaschaduni suoi vestimenti quali ha al presente ne lo dicto de Cloux tam per remuneratione de boni et grati servitii, a lui facti da qui inanzi, che per lui suoi salari vacationi et fatiche chel potrà avere circa la excutione del presente testamento, il tutto però ale spexe del dicto testatore.

Ordina et vola, che la summa de quattroconto scudi del sole che ha in deposito in man del camarlingo de Sancta Maria de Novo nela città de Fiorenzà siano dati ali soy fratelli carnali residenti in Fiorenzà con el profitto et emolumento che ne po essere debito fino al presente da prefati camarlinghi al prefato testatore per casone de dicti scudi quatrocento da poi el dì che furono per el prefato testatore dati et consignati alli dicti camarlinghi. Item vole et ordina dicto testatore che dicto messer Francisco de Melzo sia et remana solo et in sol per il tutto executore del testamento del prefata testatore, et che questo dicto testamento sortisca suo pleno et integro effecto, et circa ciò che e narrato et detto havere tenere guardare et observare epso messer Leonardo de

« Item que son corps soit accompagné dudit lieu jusque dans ladite église de Saint-Florentin, par le collége (*chapitre*) de

Vince, testatore constituto ha obbligato et obbliga par le presente epsi soy heredi et successori con ogni soy beni mobili et immobili presenti et advenire et ha renunciato et renuncia per le presente expressamente ad tucte et ciaschaduna le cose ad ciò contrarie. Datum ne lo dicto loco de Cloux ne le presencie de magistro spirito Fleri, vicario nela chiesia de Sancto Dionisio de Amboysia, M. Gulielmo Croysant, prete et cappellani, magistro Cipriano Fulchin, fratre Francesco de Corton et Francesco da Milano religioso de covento de fratri minori de Amboysia, testimonii ad ciò ciamati et vocati ad tenire per il indicio de la dicta corto, in presentia del prefato M. Francesco de Melze, acceptante at consentiente il quale ha promesso per fede et sacramento del corpo suo per lui dati corporalmente ne le mane nostre di non mai fare venire, dire, ne andare in contrario. Et sigillato a sua requesta dal sigillo regale statuito a li contracti legali d'Amboysia, et in segno de verita. Dat. a di XXIII de aprile MDXVIII avanti la Pasqua et a di XXIII depso mese de aprile MDXVIII ne la presentia di M. Gulielmo Boreau, notario regio ne la corte de balagio d'Amboysia, il prefato M. Leonardo de Vince ha donato et concesso per il suo testamento et ordinanza de ultima voluntà supradicta al dicto M. Baptista de Vilanis, presente et acceptante il dritto de laqua che qdam bone memorie Re Ludivico XII ultimo defuncto ha alias dato a epso de Vince suxo il fiume del naviglio di Sancto Cristoforo ne lo ducato de Milano per gauderlo per epso de Vilanis a sempre mai in tal modo et forma che el dicto signore ne ha facto dono in presentia di M. Francesco da Melzo, gentilhomo de Milano et io. Et a di prefato nel dicto mese de aprile ne lo dicto anno MDXVIII epso M. Leonardo de Vinci per il suo testamento et ordinanza de ultima volunta sopradicta ha donato al prefato M. Baptista et Vilanis presente et acceptante tutti et ciaschaduni mobili et ustensili de caxa soy do presente ne lo dicto loco du Cloux. In caxo però che el dicto de Vilanis surviva al prefato M. Leonardo do Vince, in presentia del prefato M. Francesco da Melzo et io notario, etc. BOREAU.

ladite église et aussi par le recteur et prieur, ou par les vicaires et chapellains de l'église de Saint-Denis d'Amboise, ainsi que par les frères mineurs dudit lieu.

« Et, avant que son corps soit porté dans ladite église, le testateur veut qu'il soit célébré dans ladite église de Saint-Florentin trois grandes messes avec diacre et sous-diacre; et le jour se dira encore trente basses messes de saint Grégoire *.

« Item dans ladite église de Saint-Denis un semblable service sera célébré, et aussi dans l'église desdits frères et religieux mineurs.

« Item le susdit testateur donne et concède à messire François de Melzi, gentilhomme de Milan, pour le remercier des services qu'il lui a rendus par le passé, tous et chacun des livres que ledit testateur possède maintenant et autres instruments et dessins concernant son art et la profession de peintre.

« Item le testateur donne et concède à toujours, mais perpétuellement, à Battiste de Villanis, son serviteur, la moitié d'un jardin qu'il a hors des murs de Milan, et l'autre moitié de ce jardin à Salay, son serviteur, dans lequel jardin le susdit Salay a bâti et fait construire une maison, laquelle sera et restera de même à toujours, mais propriété audit Salay, à ses héritiers et successeurs, et cela en récompense des bons et agréables services que lesdits de Villanis et Salay, sesdits serviteurs, lui ont faits avant ce jour.

« Item le même testateur donne à Mathurine, sa servante, un habillement de bon drap noir garni de peau, une coeffe de drap et dix ducats payés une fois seulement, et ce, égale-

* « Léonard de Vinci voulut être enterré dans l'église Saint-Florentin, après que son corps aurait été exposé trois jours entiers dans la chambre mortuaire. » (*Note ancienne des archives d'Amboise.*)

ment en récompense des bons services de ladite Mathurine jusqu'à ce jour.

« Item il veut qu'à ses obsèques il y ait soixante torches qui seront portées par soixante pauvres qui seront payés, pour les porter, à la discrétion dudit Melzi, lesquelles torches seront partagées dans les quatre églises susdites *.

« Item ledit testateur donne à chacune desdites églises dix livres de cire en grosses chandelles qui seront envoyées dans lesdites églises pour servir le jour où se célébreront les services des susdits.

« Item qu'il soit fait l'aumône aux pauvres de l'Hôtel-Dieu et aux pauvres de Saint-Lazare d'Amboise, et pour cela qu'il soit donné et payé aux trésoriers de chaque confrérie la somme de soixante-dix sous tournois.

« Item le testateur donne et concède audit François Melzi, présent et acceptant, le reste de sa pension et la somme des deniers qui lui sont dûs pour le présent et jusqu'au jour de sa sa mort par le receveur ou trésorier général, M. Jean Sapin, et toutes et chacune des sommes de deniers qu'il a déjà reçus du susdit Sapin, sur sadite pension, et en cas qu'il décède avant le susdit Melzi: et non autrement, lesquels deniers sont à présent en la possession dudit testateur dans ledit lieu de *Cloux*, comme on le dit.

« Et semblablement il donne et concède audit de Melzi tous

* Il n'y a que trois églises clairement désignées : celles de Saint-Florentin au Château, de Saint-Denis et des Frères mineurs. Celle-ci doit être l'église des cordeliers; peut-être sous le nom de *frères mineurs* comprenait-on avec les cordeliers, dont le couvent était déjà ancien, et les *minimes* de Saint-François de Paule qui venaient de s'établir à Amboise. CARTIER.

et chacun ses vêtements qu'il a présentement audit lieu du *Cloux*, tant par reconnaissance des bons et agréables services qu'il lui a rendus jusqu'à ce jour que pour ses salaires, vacations et peines qu'il pourra prendre pour l'exécution du présent testament, bien que tout soit aux dépens dudit testateur.

« Il veut et ordonne que la somme de quatre cents écus *au soleil* qu'il a mis en dépôt aux mains du carmerlingue de Sainte-Marie *de Nove*, dans la ville de Florence, soit donnée à ses frères charnels résidants à Florence, avec le profit et émolument qui peut en être dû jusqu'à présent par le susdit camerlingue au susdit testateur, pour cause desdits quatre cents écus, depuis le jour qu'ils furent consignés par ledit testateur au susdit camerlingue.

« Item veut et ordonne ledit testateur que le susdit messire François de Melzi soit et reste seul, en tout et pour tout, exécuteur du présent testament, et que cedit testament ait son plein et entier effet, et, comme cela est dit, doit avoir, tenir, garder et observer, ledit messire Léonard de Vinci, testateur constitué, a obligé et oblige par les présentes ses héritiers et successeurs avec tous ses biens meubles et immeubles présents et à venir, et a renoncé et renonce par les présentes, expressément, à toutes et chacune choses à ce contraires.

« Donné audit lieu *de Clour*, en présence de maître Esprit Fléri, vicaire dans l'église de Saint-Denis d'Amboise, M. Guillaume Croysant, prêtre et chapelain, maître Cyprien Fulchin, frère François de Corton et François de Milan, religieux du couvent des frères mineurs d'Amboise, témoins à ce demandés et appelés à tenir par le jugement de ladite cour. En présence du susdit François de Melzi, acceptant et comentant, lequel a promis par la foy et serment de son corps donnés par lui corporellement,

entre nos mains, de ne jamais faire, venir, dire et aller à ce contraire.

« Et scellé à sa requeste du sceau royal établi aux contrats légaux d'Amboise, et ce, en signe de vérité.

« Donné au 23e jour d'avril 1518 (avant Pâques) 1519. »

« Et au même 23 du mois d'avril 1518, en présence de Me Guillaume Boreau, notaire royal en la cour du bailliage d'Amboise, le susdit M. Léonard de Vinci a donné et concédé par son testament et ordonnance de dernière volonté, comme ci-dessus audit Baptiste de Villanis, présent et acceptant le droit de l'eau que le roi, de bonne mémoire, Louis XIIe, dernier défunt, a jadis donné audit de Vinci, sur le cours du canal de Saint-Christophe, dans le duché de Milan, pour en jouir par ledit de Villanis, mais en telle manière et forme que ledit seigneur lui en a fait don, en présence de M. François de Melzi et la mienne. »

« Et au même jour dudit mois d'avril, dans ladite année 1518, le même M. Léonard de Vinci, par son testament et ordonnance de dernière volonté, comme ci-dessus, a donné au susdit Baptiste de Villanis, présent et acceptant, tous les meubles et ustensiles qui soient à lui dans ledit lieu du Cloux. En cas toutefois que ledit de Villanis survive au susdit M. Léonard de Vinci,

« En présence dudit M. François de Melzi et de moi, notaire.

« *Signé:* BOREAU (BOUREAU) *. »

* Nous avons vainement cherché la minute du testament dans les archives de l'étude Boureau. Le père du titulaire actuel nous avait

Chose étrange, c'est le moins religieux des trois grands maîtres qui, dans son testament, se préoccupe le plus des pompes de la religion. Celui qui jusque-là s'était fondu dans la Nature avec la passion du poëte, du savant et du philosophe, se retourne tout à coup vers Dieu et recherche toutes les sanctifications de l'Église *.

promis de rechercher lui-même avec plus de méthode, mais cette lettre prouve que ses yeux ne lui permettent plus ce travail :

« J'ai l'honneur de répondre à la lettre que vous avez écrite à mon père, parce que mon père a depuis six mois la vue si faible qu'il n'est plus en état de lire.

« Il est très-certain que le testament de Léonard de Vinci a été écrit en français. Jean-Guillaume Boureau, qui était notaire en 1513, et son prédécesseur Pierre Boureau, recevaient tous leurs actes en français, même les actes des Italiens, car il y avait alors beaucoup d'Italiens à Amboise. Le testament aurait été traduit peu après en italien, soit à Amboise, soit en Italie, mais le notaire l'a sans nul doute écrit en français.

« Si nous avons d'autres testaments de la même époque, il nous serait impossible de les trouver, vu que nos vieilles minutes de 1500 à 1600 ne sont pas rangées, mais toutes sont écrites en français sans exception. »

« BOUREAU. »

* Vasari, qui connaissait bien Léonard par Melzi, ne croyait pas beaucoup à sa conversion :

« Tels furent son caprice de philosophe sur les choses naturelles et de constater leurs propriétés, qu'il observait continuellement le mouvement des cieux, le cours de la lune et la marche du soleil. Il le fai-

Mais, sans vouloir atténuer les derniers élans de Léonard, ne peut-on pas trouver aussi dans ce testament l'expression d'un orgueil légitime : toutes ces fêtes funéraires dans les églises d'Amboise, ces cierges allumés partout, ces religieux et ces pauvres qui sont appelés, ce corps exposé si longtemps comme s'il voulait que ses traits augustes demeurassent à jamais dans la mémoire des hommes*, tout cela ne prouve-t-il pas un peu que Léonard, mourant dans une autre patrie, voulait marquer sa dernière heure par un de ces bruits humains qui retentissent dans les siècles? Il semblait craindre que son tombeau ne fût abandonné; il désignait la place, il pressentait que son jour reviendrait, que l'Italie redemanderait ses os, ou que la France lui donnerait un tombeau impérissable.

sait dans un esprit qu'on peut qualifier d'hérétique, si c'est hérésie que ne pas s'en servir à aucune religion, estimant peut-être qu'il valait mieux encore être philosophe que chrétien. »

* Ne craignait-il pas d'être enterré vif, ce grand anatomiste qui tant de fois avait étudié la vie dans la mort et la mort dans la vie ?

III

Léonard de Vinci mourut le 2 mai 1519, dans son château du Clos-Lucé, neuf jours après avoir fait son testament.

Une fois couché sous les dalles de Saint-Florentin, que se passe-t-il?

Est-ce un Français ou un Italien qui composa cette épitaphe rapportée par Vasari? fut-elle soumise à François Ier pour être gravée sur la pierre qui recouvrait l'illustre peintre?

LEONARDUS VINCIUS! QUID PLURA? DIVINUM INGENIUM,
DIVINA MANUS
EMORI IN SINU REGIO MERUERE.
VIRTUS ET FORTUNA HOC MONUMENTUM CONTINGERE GRAVISS.
IMPENSIS CURAVERUNT.

ET GENTEM ET PATRIAM NOSCIS : TIBI GLORIA ET INGENS
NOTA EST; HAC TEGITUR NAM LEONARDUS HUMO.
PERSPICUAS PICTURÆ UMBRAS, OLEOQUE COLORES
ILLIUS ANTE ALIOS DOCTA MANUS POSUIT.
IMPRIMERE ILLE HOMINUM, DIVUM QUOQUE CORPORA IN AËRE,
ET PICTIS ANIMAM FINGETE NOVIT EQUIS*.

* Léonard de Vinci! que dire de plus? Son génie divin, sa main divine, lui méritèrent de mourir dans les bras d'un roi. Sa

Est-ce le latin d'un Français ou d'un Italien? Cette épitaphe porte-elle la date du seizième siècle?

La plupart des épitaphes du temps, pour ne pas dire toutes, sont écrites en français. Je doute fort qu'il ait jamais été question d'inscrire celle-ci dans l'église ou dans le cloître de Saint-Florentin.

Melzi, tout à sa douleur, tout aux funérailles de son cher maître, qui, selon sa dernière volonté, ne dut être enterré que quatre jours après sa mort, fut près d'un mois avant d'écrire aux frères de Léonard; il était exécuteur testamentaire; il eut sans doute quelque peine à mettre d'accord Salaï et Villanis, qui, on le sait, emportèrent en Italie une bonne part des dessins et des ébauches du maître. D'ailleurs, Melzi ne voulut rien faire sans le bon plaisir de François Ier. Les historiens qui, comme Stendhal, ont parlé de son voyage à Saint-Germain, auraient dû comprendre qu'il n'allait pas trouver le roi pour lui apprendre la

vertu et sa fortune ont uni toutes leurs ressources pour lui élever ce monument.

Tu conn[illegible]s sa famille et sa patrie. Sa gloire immense t'est bien connue ; car cette terre recouvre Léonard. Sa main savante plus que celle d'aucun autre a su disposer pour le plaisir des yeux les ombres de la peinture, et distribuer les couleurs à l'huile. Il avait le secret de rendre les corps de l'homme et ceux des dieux, habitants de l'air ; et son pinceau donnait la vie aux chevaux.

mort de Léonard, puisque le roi avait recueilli son dernier soupir, — je le prouverai plus loin, — mais pour lui montrer son testament et prendre ses ordres touchant les œuvres inachevées du *peintre du roi*.

Voici la lettre de Melzi aux frères de Léonard de Vinci :

Amboise, le premier jour de juin 1519.

« Au seigneur Julien et autres honorables frères de Léonard.

« Je crois que vous aurez eu connaissance de la mort de maître Léonard, votre frère, lequel eut toujours pour moi la tendresse du meilleur des pères. Il me serait impossible de pouvoir exprimer la douleur que me cause ce cruel événement ; tout ce que je puis vous dire, c'est que tant que mon corps aura un reste de vie, j'éprouverai un chagrin mortel, comme je le dois, puisque Léonard ne passait aucun jour sans me donner des preuves des sentiments les plus affectueux. Cet homme si rare, qu'il n'est plus au pouvoir de la nature de reproduire, est regretté universellement. Que Dieu tout-puissant veuille bien lui accorder maintenant un éternel repos ! Il mourut le 2 mai, bien disposé à recevoir les sacrements de l'Église.

« Léonard avait une lettre du Roi Très-Chrétien, qui lui permettait de faire un testament, et de laisser son bien à qui il voulait, *exempto quod hæredes supplicantis sint regnicolæ ;* ce qu'il n'aurait pu faire sans cette lettre, qu'il avait obtenue de la bonté de François Ier. Tout son héritage eût été perdu quant à ce qu'il possédait en France, puisque telle est la coutume de ce pays. Maître Léonard fit donc son testament, que je vous aurais envoyé si j'avais pu le confier à une personne sûre. J'attends un de mes oncles qui vient me voir, lequel repartira

Digitized by Google

d'ici pour Milan : je le déposerai en ses mains ; et, de cette manière, il vous sera remis fidèlement, ne trouvant, jusqu'à cette époque, aucun autre moyen de vous le faire parvenir.

« Voici ce que contient ce testament pour ce qui vous concerne : « Maître Léonard possède à Sainte-Marie-Nouvelle, « dans les mains du camerlingue, en billets, quatre cents écus, « lesquels sont au cinq pour cent, et cela depuis six ans passés, « à compter du 1er octobre prochain ; il avait aussi un domaine « à Fiésole, qu'il donne à ses frères par portions égales. » Son testament ne contient aucune autre disposition qui vous concerne.

« Je ne vous dirai rien de plus, sinon que je vous offre à tous ce que je vaux et ce que je puis : vous me trouverez toujours très-disposé et tout prêt à seconder vos volontés. Je me recommande à vous continuellement. Faites-moi réponse par les Gondi, comme votre frère.

« FRANÇOIS MELZI *. »

Melzi, sans doute retenu par François Ier, ne parle pas de son retour en Italie, où Vasari le retrouve avec des cheveux blancs.

Que deviennent Villanis et Salaï ? Sont-ils encore en France ? Sont-ils déjà partis ? L'histoire de l'art ne s'occupe pas de Villanis. Selon Lanzi, Salaï a profité des leçons et des esquisses du maître. A son retour en

* Cette lettre, trop courte, serait le seul document sérieux pour l'histoire de la mort de Léonard, si plus tard Vasari n'avait connu Melzi quand il écrivait la Vie des peintres italiens.

Italie, il a tenu boutique des tableaux de Léonard de Vinci, achevant ce qu'il avait trouvé commencé, copiant quelques têtes avec le secret du maître, mais n'y pouvant fixer cette âme qui rayonne sur toutes les œuvres du grand peintre*.

IV

Quelques historiens font mourir Léonard de Vinci à Fontainebleau, où la cour ne venait guère alors qu'aux jours de grande chasse. Peut-être Léonard n'a-t-il pas même vu Fontainebleau, dont il ne parle pas dans ses manuscrits; ce qui est certain, c'est qu'il

* « Sous le rapport du dévouement filial, Salaï fut comme le précurseur de Melzi : il suivit son maître à Florence après la chute de Louis le More, puis à Rome après l'expulsion des Français de la Lombardie, » — puis enfin en France. — « Il fut plus particulièrement chargé de la gestion de ses affaires domestiques ; ce qui explique pourquoi il est appelé l'élève et le serviteur de Léonard, expression qu'il ne faut pas prendre dans une acception trop rigoureuse, comme si ses fonctions auprès de lui avaient été purement celles d'un mercenaire. Les traits et la physionomie de Salaïno avaient aussi cette régularité et cette pureté qui pouvaient donner ou compléter un type de beauté évangélique, et c'est à ce titre qu'il figure quelquefois dans les tableaux religieux de son maître. » RIO.

n'y a pas un souvenir de lui à Fontainebleau, ni dans les œuvres d'art, ni dans les archives de la ville et du château.

Louis XI avait habité son palais à cages de fer et à gibets de Plessis-lès-Tours ; Charles VIII n'aimait que son château d'Amboise, qu'il avait institué en musée ; Louis XII ne voulait vivre, en ses jours de paix, que sur les bords de la Loire.

Ceux qui font arriver Léonard de Vinci à Fontainebleau et qui l'y font mourir, Dan, Félibien et Vatout, ne savaient-ils donc pas que le château de Fontainebleau n'était alors qu'une maison de chasse, et que François Ier n'avait pas encore l'idée d'en faire son Vatican, — une introduction à Versailles ? — Ce n'est qu'après la mort de Léonard de Vinci qu'André del Sarte est appelé, non pas encore pour le château, qui ne sera rebâti que vingt ans plus tard, mais pour la chapelle Saint-Saturnin. Voici un extrait de lettre du roi, de décembre 1529, qui fixe une date :

« Pour accroître, agrandir et aiser le bâtiment que présentement nous faisons construire et édifier en notre châtel et maison de Fontainebleau, en la forêt de Bière, icelui embellir et décorer de place, jardin et pourpris convenables, ainsi qu'il appartient ; attendu qu'avons intention et sommes délibéré y faire ci-après la plupart du temps notre résidence, pour le plaisir

que nous prenons audit lieu et aux déduits de la chasse des bêtes rousses et noires qui sont en la forêt de Bière et aux environs ; nous est convenu prendre et recouvrer de nos chers et bien aimés les ministres et religieux de l'ordre de la Sainte-Trinité, étant audit lieu de Fontainebleau, la moitié du lieu où est de présent située la grande galerie faite pour aller dudit châtel en leur église et logis de l'abbaye, leur jardin et leur grand clos des prés, celui de présent où est notre écurie, avec leurs étangs et viviers, la maison du chapelain qui souloit être dans ledit château, et dix-sept maisons d'aucuns habitans du lit lieu qui étoient contiguës et joignant à notre dit châtel... »

En 1528, comme le dit très-justement un historien, l'espace manquait aux projets de François Ier ; en 1530, les artistes manquèrent à l'espace. Ce fut seulement onze ans après la mort de Léonard de Vinci que le Rosso vint avec sa colonie de peintres et de sculpteurs. Parmi les peintres, on remarque Leonardi, un Flamand italianisé : je ne doute pas que plusieurs historiens n'aient confondu le Flamand Leonardi avec Leonardo da Vinci.

Et d'ailleurs, comment Léonard de Vinci, qui dictait son testament à Amboise neuf jours avant sa mort, serait-il allé mourant d'Amboise à Fontainebleau ? Ce n'est pas lui qui est allé au roi, c'est le roi qui est venu à lui.

Tous les historiens, même M. Charles Blanc, dans sa belle étude sur le peintre de la *Cène*, se sont trompés sur une question de date ; ils ont jugé que le testament était de 1518, et que Léonard n'était mort qu'en 1519. Mais ils auraient dû se souvenir que, sous François I[er] encore, l'année commençait à Pâques, et non à la Circoncision. Or le testament de Vinci étant du 22 avril 1518 *avant Pâques*, et la mort étant venue pour lui le 2 mai 1519 *après Pâques*, ces deux dates ne sont séparées que par neuf journées.

Parmi ceux qui font mourir Léonard à Fontainebleau, faut-il citer M. Vatout*, l'historien des rési-

* « Le goût des arts, que François I[er] avait rapporté d'Italie, fut plus agréable à la nation que ces querelles religieuses ; et elle accueillit avec transport la transformation du vieux manoir de Fontainebleau en un vaste atelier royal, où les artistes italiens étalaient aux regards surpris les merveilles de leur poétique patrie. De ce nombre était Léonard de Vinci, que nous citons particulièrement, parce qu'il avait dans la ville d'Amboise un petit château que l'on montre encore aux voyageurs, sous le nom de château de Cloux. Millin, dans son Voyage du Midi, prétend que c'est là que mourut ce grand peintre, et non à Fontainebleau dans les bras du roi ; il ajoute que c'est Melzi qui en porta la nouvelle à François I[er], alors à Saint-Germain-en-Laye. Nous qui, dans notre livre sur Fontainebleau, avons adopté la version contraire, sur la foi du père Dan et de Félibien, nous ne pouvons nous empêcher de faire observer que si Léonard était mort à Amboise, on aurait, à défaut de monument dans l'église de Saint-Florentin, retrouvé du moins son nom sur le registre des personnes qui y ont été enterrées. » (Vatout.)

dences royales? La meilleure raison pour le spirituel chroniqueur, c'est que les registres d'inhumation d'Amboise ne donnent pas le nom de Léonard de Vinci en mai 1519. M. Vatout, qui a suivi les chasses à Amboise, ne s'est pas donné la peine de passer une heure aux archives*, où il se fût assuré que les registres d'inhumation n'existant que depuis 1552, il était impossible d'y trouver le nom de Léonard.

V

Jusque vers la fin du dix-huitième siècle, Léonard de Vinci, selon tous les historiens, meurt dans les bras de François Ier. Selon les uns, à Fontainebleau, selon les autres, à Amboise.

C'est à Amboise, au château du Cloux, à n'en pas douter.

* J'ai étudié les archives d'Amboise. Le nom de Léonard n'y est pas inscrit une seule fois, ce qui a fait dire qu'il n'est pas mort à Amboise ; mais ce silence des archives ne prouve rien : Léonard a vécu cinq années à Amboise, et on n'y parle pas plus de sa vie que de sa mort. Les archives du château ont été dispersées, à part quelques registres de baptêmes, mariages et sépultures, qui malheureusement ne datent que du milieu du seizième siècle.

Mais est-ce une page d'histoire glorieuse, surtout pour François Ier, ou n'est-ce qu'une légende poétique?

Sans parler du poëte de l'épitaphe que j'ai reproduite au chapitre IX, suivons mot à mot les historiens, à commencer par Vasari, dont voici la version :

« Comme il était déjà vieux, il resta malade pendant plusieurs mois. S'apercevant que sa fin était proche, il ne songea plus qu'à s'occuper des vérités de notre bonne et sainte religion catholique. Plein de regrets pour ses fautes, il se confessa avec humilité, et, se préparant à recevoir dévotement, hors de son lit, le saint sacrement, il se leva, quoique incapable de demeurer debout; ses amis et ses serviteurs le soutenaient. Le roi, qui le visitait souvent avec amitié, survint alors. Léonard, plein de respect pour le prince, se mit sur son lit, et, lui racontant les accidents de sa maladie, demanda pardon à Dieu et aux hommes de ne point avoir fait pour son art tout ce qu'il aurait pu.

« Tout à coup il lui prit un de ces paroxysmes avant-coureurs de la mort. Le roi se leva et lui tint la tête pour alléger son mal : mais, comme si ce divin artiste eût senti qu'il ne pouvait espérer un plus grand honneur sur cette terre, il expira dans les bras du roi. »

Par quels yeux Vasari avait-il vu cette scène si noble et si touchante?

Par les yeux de Melzi, qui n'avait pas quitté son maître un instant, et qui sans doute garda ce pieux souvenir toute sa vie.

Les sceptiques qui ont raillé, avec leur légèreté habituelle, le récit de Vasari comme une fable inventée pour la Morale en action des rois, n'ont-ils donc pas lu, en feuilletant Vasari, qu'il avait beaucoup connu Melzi à son retour de France ? Il le dit lui-même dans son étude sur Léonard :

« La plupart des dessins d'anatomie qui sont dans les livres de Léonard de Vinci appartiennent à messer Francesso da Melzo, gentilhomme milanais, noble et beau vieillard (*bello e gentil vecchio*), qui du temps de Léonard était un bel et gracieux enfant fort aimé de lui. »

Mais pourquoi, disent les sceptiques, Melzi lui-même n'en dit-il pas un mot dans sa lettre célèbre aux frères de Léonard de Vinci ? N'est-ce pas un événement qui doit tout dominer, même le testament?

Je répondrai que Melzi ne croit pas, dans cette lettre, annoncer aux frères de Léonard la nouvelle de la mort de son illustre maître : « Je vous crois, leur écrit-il, informés de la mort de maître Léonard, » ou bien, si on ne traduit pas comme Stendhal : « Je crois que vous avez eu connaissance de la mort de maître Léonard. »

Et lorsque, plus loin, Melzi parle « de cet homme si rare, universellement regretté, » il est convaincu que les regrets ne s'arrêtent ni à Amboise ni à Paris;

il croit que le bruit de cette mort, alors inattendue, est allé jusqu'à Milan, jusqu'à Florence, jusqu'à Rome. Qui sait si la première nouvelle n'en a pas été donnée aux frères de Léonard par une lettre de François Ier lui-même, ou encore par Villanis ou Salaï?

Ceux qui trouvent la légende trop poétique et trop royale disent que, si Léonard fût mort dans les bras de François Ier, Melzi n'eût pas oublié de le dire, puisqu'il n'oublie pas d'indiquer la date et l'état de l'âme de son illustre maître. Peut-être Melzi ne voulait-il parler que du roi des cieux : « Léonard sortit de la présente vie le 2 de mai, avec tous les sacrements de l'Église. »

Melzi ne voulait peut-être pas mêler les choses toutes spirituelles aux choses de ce monde. Mais dans ses conversations avec Vasari, c'est lui, à n'en pas douter, qui a rappelé les derniers moments de son illustre maître.

L'épitaphe célèbre consacre la vérité de la légende. « Son génie divin, sa main divine, lui méritèrent de mourir dans les bras d'un roi. »

Au temps du Poussin, le traducteur français du *Traité de peinture* de Léonard, M. de Chambray, conte à peu près comme Vasari la mort du peintre de la *Cène*. Le dernier traducteur, qui avait fait un

voyage à Amboise, a écrit cette page plus étudiée mais non moins sincère :

« Il fut logé, par le roi, au palais de Cloux à Amboise. Depuis 1516 jusqu'en l'année 1519, l'histoire ne cite plus rien de ses travaux en peinture. La cour alors séjournait fréquemment à Amboise ; le monarque daigna le visiter plusieurs fois, Enfin, un jour que ce prince était près de lui, Léonard, affaibli par les souffrances d'une longue maladie, essaya le peu de force qui restait pour s'asseoir sur son lit, et comme il s'avançait pour exprimer au roi sa reconnaissance, tout à coup il perdit la parole et expira dans les bras de François Ier qui le soutenait. Telle fut la fin glorieuse de ce qu'il y avait de périssable dans ce grand homme. Les derniers soupirs du créateur des arts dans l'Italie furent recueillis dans le sein d'un roi. La douleur qu'en ressentit le monarque ennoblit la pompe funèbre, et présagea pour ainsi dire l'apothéose de Léonard de Vinci. »

Félibien, qui pouvait écrire sur la tradition encore vivante ; de Piles, qui possédait les plus précieuses archives de l'art français, ont tous les deux rappelé la scène telle que Vasari l'a peinte avec tant de précision. Voici la version de Félibien :

« L'estime que le roi eut pour ce savant homme parut par les caresses que ce prince lui fit à son arrivée et par les grâces qu'il en reçut pendant le peu de temps qu'il écrit. Je crois que vous avez ouï dire que le roi étant allé le visiter dans sa maladie, il voulut se lever à demi sur son lit, et que pensant témoigner à

Sa Majesté le ressentiment qu'il avait de l'honneur qu'elle lui faisait, il perdit la parole et expira entre ses bras. »

En Allemagne, la légende est tour à tour attaquée et défendue. Gallenberg n'y croit pas, mais Schlegel ne la met pas en doute :

« Rapide comme s'il courait vers son père, le roi vole à la chambre du malade, et l'œil presque éteint de Léonard le voit venir. Il veut se porter à sa rencontre, il veut rendre honneur à son jeune ami, dont les bras, dont les mains l'entourent d'une affectueuse étreinte. Son visage, pâle déjà comme celui d'un mort, essaye un sourire; le salut expire sur ses lèvres, sa respiration s'éteint. Longtemps le roi attend en silence, incertain s'il ne va pas s'éveiller. »

Il est vrai qu'en Italie Lomazzo n'en parle pas, non plus que Carlo Amoretti*. Tous deux reproduisent la lettre de Melzi comme le dernier mot de la mort de Léonard de Vinci. Lomazzo, qui écrivait soixante ans après, mit en vers cette autre version :

Pianse mesto Francesco, re di Franza,
Quando il Melzi, che morto era gli disse

* Mais combien d'Italiens qui consacrent sa première histoire! « Leonardo Vinci gran pittore fu largamente donato, e infinitamente honorato da Filippo duca di Milano, e dal liberalissimo Francesco re di Francia, nelle cui braccia egli si mori vecchissimo di molti anni. » (Ludovico Dolcè, *Dialogo della Piture.*)

Il Vinci, che in Milan mentre che visse
La Cena pinse che ogni altr' opera avanza[1].

Stendhal ne croyait qu'à la version de Lomazzo quand il écrivit ces trois lignes : « Lorsque Melzi se « rendit à Saint-Germain-en-Laye pour annoncer la « mort de Léonard à François I[er], ce roi donna des « larmes à la mémoire de ce grand peintre. Un roi « pleurer ! »

Comment n'a-t-on pas dans les archives françaises une page qui affirme le récit de Vasari[2] ?

[1] François, roi de France, pleura et fut rempli de tristesse lorsque Melzi *vint lui apprendre* qu'il était mort, ce Léonard qui pendant son séjour à Milan peignit la Cène, chef-d'œuvre qui l'emporte sur tous les autres.

[2] Après quelques jours de recherches à Fontainebleau, je priai l'archiviste de chercher encore, lui qui est en intimité avec les documents inédits de l'histoire. Voici sa réponse :

« Nos registres d'état civil ne datent que de 1626.

« Nos archives ne contiennent absolument rien concernant la peinture au seizième siècle, et nulle part nous n'avons la trace du nom de Léonard de Vinci.

« Peut-être pourriez-vous obtenir quelque bon renseignement, si vous vouliez prendre la peine de vous adresser à M. Champollion-Figeac, bibliothécaire du palais, dont les connaissances sont très-étendues surtout en ce qui concerne Fontainebleau et les événements qui s'y sont passés.

« *Le secrétaire chef du bureau,* Jarry. »

M. Champollion-Figeac a vainement interrogé à diverses reprises

Mais combien de pages manquent à notre histoire, même au seizième siècle! Les registres du Trésor des Chartes du règne de François Ier ne se retrouvent qu'après 1621, non plus que les minutes du conseil privé et du conseil d'État. A peine a-t-on le compte des dépenses; mais ce compte n'est qu'un chiffre pour chaque mois.

Selon Venturi, le roi, étant à Saint-Germain le 1er mai, ne pouvait le lendemain assister, à Amboise, Léonard mourant. Mais où Venturi a-t-il vu la preuve que François Ier était à Amboise le 1er? Dans une ordonnance rendue ce jour-là à Saint-Germain. Cette ordonnance ne prouve rien comme date certaine, parce qu'elle pouvait être rendue, selon la coutume, par le conseil du roi en l'absence du roi, et signée par le *secrétaire de la main.* M. Aimé Champollion a très-bien montré le néant de cette preuve trop alléguée aujourd'hui.

Le chancelier datait les ordonnances du *lieu* où il se trouvait avec le sceau de l'État, dont il ne se séparait jamais, et du *jour* où il apposait ce scel sur les actes de l'autorité souveraine. Il y avait donc des différences réelles de dates entre les jours où une affaire était décidée par le roi, puis soumise à son conseil,

ses archives, ses manuscrits, jusqu'aux traditions : Léonard n'apparaît pas une fois à Fontainebleau.

Digitized by Google

libellée, ensuite scellée par le chancelier, et enfin adressée aux cours souveraines pour être enregistrée et publiée. Cet usage se perpétua jusqu'au siècle dernier.

Une autre ordonnance royale prouve à la fois que le conseil délibérait hors la présence du roi, et que François I[er] était absent de Saint-Germain le lendemain de la mort de Léonard de Vinci. C'est une autre *déclaration* portant que les actes de notaires seront intitulés du bailli de Tours dans le bailliage de Touraine. (Archives impériales, X, 8,600.) Voici le protocole final: « ... Par le Roy, Vous, le Bastard de Savoie comte de Villars, le S[r] de Saint-Blançay, les trésoriers de France, généraux des finances et autres *présents*, *signé* Gédoyn. » Lorsque le roi assistait au conseil, sa présence y était exactement constatée. D'après le témoignage de cette ordonnance, le roi était donc absent du conseil le 3 mai 1519.

On peut tirer de ce qui précède cette conclusion: Des deux ordonnances précitées, la première ne prouve pas que le roi fût à Saint-Germain le 1[er] mai, et la seconde prouve, au contraire, qu'il n'y était pas le 3; or, le 2 mai est le jour même de la mort de Léonard.

M. Champollion a étudié avec une grande sollicitude* cette page d'histoire, que déjà M. Léon de Laborde avait affirmée dans ses *Recherches sur les arts en France au seizième siècle*. M. Champollion conclut ainsi : « Il n'y a pas lieu de démentir un récit affirmé par Vasari, quand il n'existe aucun

* *Revue universelle des arts*, sous la direction de Paul Lacroix.

document authentique qui le détruise. On doit donc consciencieusement respecter cette tradition, qui a pour elle tant de probabilités. Serait-il possible que Vasari eût inventé un récit renfermant tant de détails précis et naturels? »

Pour moi, après avoir combattu la tradition il y a quelques années, j'y suis revenu, surtout quand j'ai remarqué qu'au temps où Vasari racontait la vie de Léonard de Vinci, il s'était lié avec François Melzi *. Ils avaient feuilleté ensemble les livres de Vinci; c'est Melzi qui lui avait appris que les dessins d'anatomie étaient pour la plupart de lui-même, et non de Léonard. Comment admettre un instant que l'historien qui avait pour ainsi dire devant lui, quand il écrivait, un témoin de la mort de l'illustre maître, eût inventé avec une telle précision de détails cette scène auguste si digne d'être perpétuée dans l'histoire de l'art et dans l'histoire de France ** ?

* C'est de Melzi que Vasari tenait tous les détails intimes de la vie de Léonard: « Francesco da Melzo, excellent peintre, *m'a dit* que Léonard de Vinci, son maître, composait des oiseaux qui s'envolaient dans l'air. » Vasari ajoute que le grand chercheur ne jugeait pas impossible que l'homme pût un jour s'enlever dans les airs et voler comme les oiseaux. Celui qui avait prédit Galilée et Fulton avait aussi inspiré Montgolfier.

** La mort légendaire de ce grand peintre a été un sujet pour nos

peintres français qui ont inventé le tableau de genre historique. Il y a cent ans, Vien peignait une Mort de Léonard de Vinci. Il y a trente ans c'était M. Gigoux, c'était Robert Fleury.

Vien a commencé : page glaciale s'il en fut; tout le monde est mort autour du mourant. Robert Fleury, au contraire, a donné son relief et sa couleur à ce beau poëme. Faut-il reproduire ici cette page de Jules Janin sur le tableau de M. Gigoux : Léonard de Vinci recevant le viatique. « Ainsi, le 2 mai 1519, dans un appartement du château de Fontainebleau, Léonard de Vinci se sentant mourir, demanda à recevoir le saint viatique. Le vieillard se sentait bien malade, la mort était là déjà qui se posait sur ce noble visage; mais Léonard de Vinci voulait recevoir à genoux sa dernière communion. Voilà le sujet du tableau de M. Gigoux. La *Dernière communion de Saint-Jérôme* était, il est vrai, un dangereux antécédent. Ici le danger était double, se souvenir ou ne pas se souvenir du chef-d'œuvre. M. Gigoux aurait pu passer avec plus de bonheur entre ces deux écueils. Cependant il a profité habilement de tous les merveilleux détails de son sujet. Dans le fond de l'appartement, ce lit défait dont le drap ne sera bientôt plus qu'un linceul, c'est le lit du vieillard qui se meurt. Le vieillard est sorti de son lit pour se traîner jusqu'à l'autel dressé à l'autre bout de l'appartement. La tête de Léonard de Vinci est fort belle. C'est bien là le *vieux druide*, comme l'appellent ses biographes. Sa longue barbe, ses longs cheveux, son véritable visage, ce grand corps accablé par la vieillesse et par le mal, le peintre a pris tout ce qu'il pouvait prendre. L'homme à droite qui soutient le vieillard, c'est le roi François Ier; mais est-ce bien là l'attitude d'un roi ? Les genoux tremblants du vieillard fléchissent sous lui; le prêtre avance en se courbant; il tient l'hostie sainte entre ses mains; derrière l'autel, plusieurs prêtres du château. »

Digitized by Google

LE TOMBEAU DE LÉONARD DE VINCI

LE TOMBEAU DE RAPHAËL
LES FOUILLES AU CHATEAU D'AMBOISE
L'ÉGLISE ET LE CLOITRE
LES TÉMOIGNAGES DU TOMBEAU

Je rappellerai ici les fouilles faites pour retrouver le tombeau de Raphaël. C'était en septembre 1833. Quoique Raphaël eût tout disposé pour son tombeau, comme Léonard de Vinci, il s'éleva, après trois siècles, un grand débat à Rome parmi les antiquaires, les archéologues, les artistes, à propos d'une tête de mort conservée à l'académie de Saint-Luc comme la tête du divin Sanzio. Peu à peu la tradition s'était formée, la foi était venue ensuite, on adorait la précieuse relique. Il faut que l'histoire veille sans cesse avec sa lampe, sinon l'erreur arrive et commet ses

crimes nocturnes. Non-seulement on divinisait cette tête de mort comme étant celle de Raphaël, mais encore on disputa vivement sur le tombeau du grand peintre. Où était-il? — Au Panthéon, disait l'épitaphe. — Au Panthéon, disait le livre de Vasari. Mais combien qui prétendaient le trouver ailleurs! On demanda au pape la permission de faire des fouilles dans les églises. On commença heureusement par le Panthéon. C'était le 9 septembre 1833. Qui le croirait? Quoiqu'on eût ouvert Vasari sur l'autel, quoique l'épitaphe fût là, le 12 septembre on n'avait encore rien trouvé. Enfin, deux jours après, en s'enfonçant sous l'autel, on trouva le tombeau sous une voûte de brique. Toute cette histoire de la recherche et de la découverte du tombeau de Raphaël a été écrite par un disciple de Raphaël au dix-neuvième siècle, Frédérick Overbeck ; la voici telle que l'a recueillie Passavant :

« Rome, le 18 septembre 1833.

« Ce qui a eu lieu ici ces jours derniers, ce qui préoccupe encore en ce moment tous ceux qui aiment les arts ou les cultivent, ce dont j'ai été le témoin oculaire et ce qui m'a touché jusqu'au fond de l'âme, ne t'intéressera pas moins vivement, et comme la nouvelle de ce grand événement va se répandre sans

doute, et qu'elle pourrait t'arriver toute défigurée, je crois de mon devoir de te raconter moi-même ce que mes yeux ont vu, je pourrais presque ajouter ce que mes mains ont touché.

« Sache, très-cher ami, que j'ai plongé mes regards dans le cercueil de Raphaël et que je l'ai vu lui-même, le cher et incomparable maître; mon âme est encore tellement accablée d'émotion, que c'est presque un besoin pour moi de te faire partager cette émotion. Certainement, en lisant ces lignes, tu ne seras pas peu étonné, et tu me rendras grâces, si je te transmets quelque chose de précis sur les circonstances de ce fait mémorable.

« Tu sais peut-être que depuis le milieu du seizième siècle il existe à Rome une congrégation d'artistes, sous la dénomination de *Congregazione dei Virtuosi* (di S. Giuseppe di Terra Santa) *del Pantheon;* elle possède la chapelle de Saint-Joseph, au Panthéon, au-dessus de laquelle est un oratoire, où l'on arrive par un petit escalier situé sous le portique, à gauche de l'entrée; c'est dans cet oratoire que cette congrégation se réunit une fois tous les mois pour le soin de ses affaires. Dans ces réunions, il était déjà question depuis plusieurs années des moyens qu'il faudrait employer pour terminer le débat relatif au tombeau de Raphaël; car quelques-uns (et notamment l'avocat Carlo Fea), en contradiction avec les témoignages les plus incontestables, disaient que ce tombeau devait se trouver dans l'église S. Maria sopra Minerva, attendu que les gens d'Urbin, résidant à Rome, avaient déjà, du temps de Raphaël, une chapelle sépulcrale dans cette église. Mais, comme tu te le rappelleras, l'Académie de Saint-Luc possède un crâne qui passe, depuis je ne sais quelle époque, pour être celui de Raphaël; le président actuel de l'Académie, l'architecte Salvi, crut devoir demander la permission d'assister aux fouilles avec une dépu-

tation académique, ce qu'on ne lui refusa pas, et, grâce à cette circonstance, j'ai eu le bonheur de faire partie de la députation, comme membre de l'Académie de Saint-Luc. Mais, en même temps, on nous adjoignit d'autres députations de l'Académie archéologique et de la Commissione delle belle arti, ainsi que des professeurs de chirurgie et de chimie, et toutes les fouilles furent exécutées en présence de plusieurs notaires et sous les yeux même du cardinal vicaire, du governatore et du maggiordome; si je rappelle toutes ces particularités avec une si minutieuse exactitude, c'est afin qu'il ne puisse pas s'élever le moindre doute dans ton esprit sur le soin extrême avec lequel on a procédé à la recherche du tombeau de Raphaël.

« Je ne te rapporterai pas néanmoins tous les incidents des fouilles; je ne te peindrai pas non plus comment notre espérance allait tantôt s'augmentant et tantôt diminuant; enfin, le 14 septembre de cette année, jour de l'Élévation de la croix, à midi précis, on trouva une sépulture de tout point analogue à ce que Vasari en rapporte dans la Vie de Raphaël, c'est-à-dire un cercueil complétement enveloppé de maçonnerie, et qui, malgré son état de destruction presque complète, contenait cependant un squelette assez bien conservé. C'étaient là les précieux restes que nous cherchions.

« Tu ressentiras infailliblement en lisant ces lignes la pieuse émotion dont nous fûmes tous pénétrés lorsque les ossements du cher maître étaient là découverts devant nous !

« Tu peux aussi, Vasari à la main, après avoir lu le passage où il est question de ce tombeau, te rappeler la Vierge de marbre de Lorenzetto, placée sur l'autel à gauche de l'entrée, mais imagine-toi cet autel enlevé : c'est justement aux pieds de la statue de la Vierge, sous une voûte basse construite exprès, à deux palmes au-dessus du sol de l'église, que reposent les restes

de Raphaël. Vasari a donc eu raison de dire que la statue de la Vierge lui sert de tombeau, et c'est là un tombeau que l'on aurait de la peine à imaginer plus grandiose.

« Puisse un événement qui, certes, est intéressant pour l'histoire des arts, avoir des conséquences notables pour notre époque et pour l'avenir ! Puissent, en souvenir du très-vénéré maître, beaucoup d'artistes se rendre dignes d'hériter de son génie, qui, par malheur, hélas ! est enfoui bien plus profondément que ses os ! »

Quand on ouvrit le cercueil, on trouva le squelette tout enseveli par le limon que les eaux du Tibre avaient déposé dans les inondations.

Le squelette avait sept palmes et demi — cinq pieds deux pouces. — Le crâne était bien conservé, d'un beau dessin, un peu petit ; le front n'est ni haut, ni large, mais on y voit l'intelligence. On sent que la perfection a habité là ; tout a vécu, mais rien n'a prédominé. Les dents étaient restées blanches.

A Rome grande curiosité et grand enthousiasme : on croyait que les dieux du quinzième siècle allaient renaître. Le squelette fut exposé pendant un mois. On accourut de Naples et de Venise, de toutes les grandes villes de l'Italie.

La France n'a pas cette belle religion.

Ce fut avec un profond sentiment de respect que j'entrepris des fouilles pour retrouver le tombeau de

Léonard de Vinci *. Les grandes figures dans les arts et les lettres sont de la famille de tous ceux qui tiennent un pinceau ou une plume. Nous avons tous un peu d'amour filial dans nos admirations et nos enthousiasmes pour les chefs-d'œuvre de ces pères de notre esprit.

Je dois dire que je partis pour Amboise avec les vœux de tout le monde. L'empereur, qui avait songé à ces fouilles il y a longtemps; M. le comte Walewski, impatient de voir s'élever sous son ministère la statue de Léonard; M. le comte de Nieuwerkerke, qui déjà offrait le ciseau d'or du sculpteur; les artistes, les hommes de lettres, tous s'intéressaient à cette œuvre pieuse **.

Dès mon arrivée à Amboise, le maire, l'archiprêtre, M. Cartier, l'historien d'*Ange de Fiesole*, le notaire Boreau, descendant de Guillaume Boreau qui a reçu le testament de Léonard de Vinci, le receveur

* Le dernier hiver, j'étais retourné en Italie pour revoir les portraits du peintre de la *Cène*. J'avais rapporté de Milan un fac-simile de ce beau portrait à la sanguine, qu'il fit lui-même à son départ pour la France.

** Plus d'une fois déjà on avait songé au tombeau de Léonard de Vinci. M. le marquis de Chennevières a, si je me souviens bien, décidé les sociétés savantes à concourir à un monument à cette grande mémoire.

des domaines, l'architecte du château, me dirent qu'ils considéraient comme un devoir d'assister aux fouilles. Tous m'ont servi pour ces quelques pages d'histoire que j'ai essayé d'écrire sur Léonard de Vinci en France.

Que François Ier ait ou n'ait pas recueilli le dernier soupir de son cher Léonard, il est certain que le peintre milanais, devenu presque Français, est mort en son petit château du Clou, auprès de son disciple Melzi et de ses serviteurs Villanis et Salaï. Or, puisque Léonard de Vinci est mort chez lui, il a dû être enterré, selon sa dernière volonté, dans l'église où il allait prier Dieu. Cette église, c'était Saint-Florentin au château d'Amboise.

Je rappelle les termes de son testament, troisième paragraphe :

« Item ledit testateur veut être enseveli dans l'église Saint-Florentin, et que son corps y sera porté par les chapelains d'icelle. »

Je veux réimprimer aussi quelques lignes du quatrième paragraphe :

« Item son corps sera accompagné dudit lieu du Cloux jusque dans ladite église par le collége (chapitre) de ladite église, et aussi par le recteur et prieur, par les vicaires et chapelains de l'église de Saint-Denis, ainsi que par les frères mineurs dudit

lieu, et avant que son corps soit porté à Saint-Florentin, le testateur veut qu'il soit célébré trois grand'messes avec diacre et sous-diacre ; et le jour que se diront ces trois grand'messes, on dira encore trente basses messes de saint Grégoire. »

Si j'ai cité le quatrième paragraphe du testament, ç'a été surtout pour bien montrer l'erreur de ceux qui ont voulu chercher le tombeau de Léonard de Vinci dans la chapelle de Saint-Florentin sous le château. Cette chapelle s'appelait alors Notre-Dame en Grèves et n'avait ni collége ni chapitre*. Ç'a été l'erreur commune.

* Au seizième siècle, l'église Saint-Florentin était celle du château ; primitivement dédiée à la sainte Vierge, elle avait été, au commencement du onzième siècle, mise sous le vocable de saint Florentin, dont le corps y avait été apporté par le comte d'Anjou, alors seigneur d'Amboise.

Cette église était desservie par des chanoines et des chapelains formant un chapitre, dont un membre faisait hebdomadairement les fonctions curiales pour ses paroissiens *sans paroisse*, dont les principaux étaient commensaux du château. Après la construction de l'église neuve, mise sous l'invocation de la sainte Vierge, le curé hebdomadaire y exerçait son ministère pour ceux de ses paroissiens qui ne logeaient pas au château, et le nombre s'en était accru par beaucoup de petites charges dans les maisons du roi et des princes, dont les habitants d'Amboise se rendaient titulaires par faveur ou par finance.

La chapelle actuelle de Saint-Florentin n'a reçu ce nom qu'à la suppression du chapitre et à la fermeture de l'église du château en 1792. C'est un bâtiment presque barbare. (Cartier)

Digitized by Google

Rien ne s'opposait à ce que Léonard de Vinci fût obéi en ses dernières volontés : il était de la cour, il avait droit à une place sous les dalles de l'église. Il a dû y être enterré dans le cérémonial prescrit par lui. Et je veux croire que François Melzi, qu'il appelait son fils, qui héritait de ses livres et de ses dessins, François Melzi, deux fois gentilhomme par la naissance et par l'art, n'a pas confié Léonard à la terre sans lui avoir donné une tombe de pierre ou un cercueil de plomb. Le disciple savait bien la grandeur du maître; il a dû songer qu'un jour l'Italie peut-être dirait à la France : *Qu'as-tu fait de Léonard de Vinci?*

Et une fois dans la terre sainte de l'église, à côté des grands personnages qui y reposaient, les gouverneurs du château n'ont-ils donc pas, sous l'ordre du roi, élevé un tombeau à cette grande mémoire? Nul ne le dit, ni l'histoire, ni la tradition, ni le souvenir des habitants, ni le récit des voyageurs.

Le comte Hugo Gallemberg rappelle que le conseiller Pagavi vint, au siècle dernier, à Amboise pour retrouver le tombeau de Léonard. « Il fit beaucoup de recherches pour savoir, si à Amboise il y avait un monument élevé à Léonard, ou si l'on pouvait découvrir quelques traces qui rappelassent le

lieu de sa retraite. Il obtint pour réponse qu'aucun tombeau ne portait le nom de Léonard, pas même dans l'église de Saint-Florentin *où il est pourtant enterré ;* on doit attribuer cela aux malheureuses guerres qui, soulevées par les huguenots, ont désolé ces contrées peu de temps après la mort de Vinci. On écrivit pourtant au conseiller de Pagave, qu'il se trouvait à Amboise un tableau, que l'on prétend être de la main de Léonard. »

Les guerres de religion, selon quelques historiens, ont dévasté l'église et violé les tombeaux ; si le monument existait, peut-être n'a-t-il duré qu'un jour. Ceux qui se rappellent l'église disent qu'avant la révolution aucun tombeau de marque ne frappait le regard. Mais un des ouvriers travaillant aux fouilles et un vieillard, son contemporain, affirmaient avoir marché dans leur enfance sur la dalle de Léonard de Vinci au chœur de l'église.

Après avoir interrogé la tradition, je finis par la redouter. On avait commencé par ne rien savoir de Léonard de Vinci, on finissait par tout savoir. Je donnerai une idée des dangers de la tradition. Un quasi centenaire, habitant près du petit château du Vinci, disait à ses voisins : « Je sais bien où est le tombeau de Léonard, mais je ne veux rien dire. » J'allai le

trouver dans sa petite maison. Après beaucoup de phrases mystérieuses, il me dit : « Ce brave Léonard ! je crois toujours le voir aller du Clos-Lucé au château d'Amboise. » Je croyais qu'il parlait par ouï-dire. En effet, il indiquait bien le chemin que prenait le peintre de François Ier pour monter au château. « Qui vous a dit, demandai-je à cet homme, que Léonard passait là ? — C'est moi ; car j'avais de bons yeux alors. — Mon brave homme, vous avez trop de mémoire à votre âge. Il y avait près de trois siècles que Léonard était mort quand vous êtes né. — Je vous dis que je l'ai vu. » Je pris mon chapeau, mais il m'arrêta au seuil de sa porte : « Voulez-vous voir son tombeau ? — Oui. — Eh bien, venez avec moi au cimetière. » Je me rappelai alors que j'avais vu au cimetière d'Amboise, près du monument du duc de Choiseul, le tombeau d'un peintre d'Amboise nommé Léonard qui, comme le grand peintre, avait travaillé au Clos-Lucé et au château d'Amboise.

L'église Saint-Florentin a été démolie en 1808, sous la sénatorerie sacrilége de Roger Ducos. Je maintiens le mot sacrilége, parce qu'on a poussé le vandalisme jusqu'à vendre les pierres tombales. Que dis-je ! on a été plus loin dans l'impiété : on a fondu les cercueils de plomb sans s'inquiéter des ossements

Digitized by Google

qu'ils renfermaient. Et pendant qu'on faisait de l'argent avec le plomb, on abandonnait aux enfants les dépouilles humaines consacrées par la sainteté de la mort. Les enfants venaient tous les jours jouer avec les morts ; les crânes et les tibias n'étaient plus qu'un jeu de boules et de quilles.

Il a fallu qu'un matin le jardinier Goujon, indigné de ces profanations, se levât avant le jour, recueillit les ossements et les remît pieusement dans la terre, à peu près là où fut le chœur de l'église.

Et tout fut oublié, oublié à ce point que dans le pays même on croyait encore hier que toutes les dépouilles mortelles du château enterrées dans l'église, dans le cimetière et dans le cloître avaient été transportées dans le cimetière de Saint-Denis d'Amboise. La vérité, c'est qu'on avait laissé au château les morts enterrés dans l'église, les morts de bonne compagnie qui avaient une dernière demeure de pierre ou de plomb.

Cependant la tradition de la violation des tombes s'était répandue même au delà des Alpes, même au delà du Rhin ; on avait dit que pendant la révolution le crâne du divin Léonard avait peut-être servi à distraire les citoyens français.

Plus d'un Italien est venu à Amboise pour y cher-

cher le tombeau de Léonard de Vinci ; il regardait tristement la place de l'église couverte aujourd'hui par des massifs plantureux, il saluait et s'éloignait silencieusement.

La fille du jardinier Goujon, souvent interrogée, prononçait quelquefois le nom de Léonard de Vinci devant les visiteurs ; c'est elle qui la première, il y a quelques années, m'a donné l'idée de rechercher le tombeau du peintre de la *Cène ;* mais était-ce parce qu'elle avait entendu prononcer ce grand nom par son père ou par les visiteurs eux-mêmes ? Elle m'a indiqué elle-même comme marque du lieu où l'on pourrait retrouver le peintre de François Ier, un cerisier blanc « dont les cerises n'étaient si bonnes, que parce qu'elles poussaient sur des morts. »

Le mardi 23 juin, on donna le premier coup de pioche en présence du maire et de l'archiprêtre d'Amboise. Je mis les ouvriers sur trois points : les uns pour reconnaître les fondations de l'église, les autres pour retrouver l'ossuaire, ceux-ci pour rechercher les tombeaux. Il fallut pratiquer des fouilles profondes, la place de l'église, que j'avais retrouvée exactement sur les dessins de Du Cerceau, ayant été surélevée de deux à trois mètres pour les plantations. On retrouva bientôt un pan de mur prin-

cipal des bas-côtés, des fragments de dallage, une main de statue, des débris de chapiteaux ; mais ces murs ne se continuent pas. On a détruit l'église pierre à pierre. On a fait jouer la mine contre les fondations.

Le second jour, nous avons retrouvé l'ossuaire sous des briques disjointes, dans l'état sans doute où le jardinier Goujon l'avait rangé. Les ossements sont d'une rare conservation. J'ai mis à part un crâne qui m'a paru digne d'être étudié. Il ne me semblait pas impossible d'y reconnaître par le dessin, par l'âge, par la marque des siècles qui s'inscrivent même sur la mort, la belle tête de Léonard de Vinci. Mais je sentais que je n'avais pas encore trouvé.

J'ai dressé un procès-verbal de chacune des fouilles qui ont amené des découvertes. Voici quelques extraits des procès-verbaux :

« Aujourd'hui 26 juin 1863, en présence de M. le maire d'Amboise, de M. l'archiprêtre de Saint-Denis, de M. Cartier, de la Société des antiquaires, de M. le docteur Ortiguier, de M. Franz Verhas, peintre d'histoire, de M. Mondain, intendant du château, de M. l'inspecteur général des beaux-arts :

« Les ouvriers, fouillant la nef principale de l'église, ont découvert sous de simples dalles de terre cuite trois tombes parallèles, renfermant trois squelettes d'une conservation remarquable; les pieds étaient tournés vers le maître-autel, ce qui indiquait des hommes d'armes et non des prêtres de l'église.

Le squelette du milieu avait cela de particulier que son crâne avait été scié en deux, soit par curiosité chirurgicale, soit pour l'embaumement, soit pour conserver la cervelle. Ce crâne est digne d'examen. Le squelette qui était à droite, dont le crâne est moins bien conservé, avait encore quelques reste de linceul. Des mèches de cheveux roux étaient éparses sous sa tête. Près du troisième squelette, dont le crâne était en morceaux, on a trouvé un vase de poterie rouge à anse, renfermant des cendres.

« Aujourd'hui, 27 juin 1863, les ouvriers ont mis à jour une tombe en pierre, dont M. Verhas a pris le dessin :

« Les dalles étaient taillées et cimentées avec le plus grand soin. Malheureusement celle qui recouvrait la tête, atteinte sans doute par les démolisseurs, s'était brisé, et la terre avait pénétré. Toutefois, nous avons retrouvé le squelette tout entier avec des fragments de linceul et de souliers. Comme dans la plupart des tombeaux, nous avons vu deux vases placés de chaque côté de la tête. Le premier était rempli de charbon brillant comme des stalactites. »

Çà et là, nous trouvions quelques fragments de sculpture et des dalles brisées avec des inscriptions, des armoiries et des figures. Une seule dalle à figure est bien conservée, c'est celle qui porte pour inscription : *Demoiselle de Cast, fille de noble homme Alphan de Cast.*

C'était à un mètre cinquante centimètres de profondeur, sous le plus ancien carrelage de l'église, car nous avons compté jusqu'à trois dallages superposés, que se trouvaient les tombeaux. Je citerai un

caveau avec un escalier, dont la maçonnerie était encore en bon état. Ce caveau renfermait trois squelettes, dont l'un avait eu aussi le crâne scié. Un peu plus loin, nous avons vu un autre squelette, la tête couchée dans un vase en fer, renfermant du sablon rouge parfumé.

Parmi les tombeaux les mieux conservés, nous avons découvert sous le maître-autel celui d'un enfant d'un an à peine, qui au toucher tombait en poussière comme du bois vermoulu. Les personnes présentes voulaient reconnaître un des enfants de Charles VIII, dont le mausolée est à Tours. En effet, les enfants de Charles VIII avaient été enterrés en l'église Saint-Florentin. Peut-être quand le mausolée fut construit à Tours, laissa-t-on leurs cendres à Amboise *.

Quelques jours auparavant, non loin de cet endroit, nous avions trouvé un cœur de plomb, pesant un kilogramme huit cent cinquante grammes. Quel était ce cœur? Pouvait-il être celui de Léonard? Le grand peintre avait-il voulu que Melzi portât son cœur à Milan, pour être tout à la fois dans le pays où il était venu mourir et dans le pays où il avait signé

* Nous avons transporté ce tombeau et les restes mortels de l'enfant retrouvé dans une des salles du château qui restent fermées aux visiteurs.

son chef-d'œuvre? Avait-il voulu, lui le grand chercheur des secrets de la création, donner à ses derniers disciples et à la science un glorieux sujet pour une leçon d'anatomie? Du fond de son cercueil, avait-il voulu une fois de plus enseigner les lois de la vie et de la mort? Et d'ailleurs n'espérait-il pas qu'un jour peut-être l'Italie ingrate se souviendrait; et alors, si ses os étaient en poussière, on retrouverait encore son cœur.

Après une absence forcée, nous avons repris les fouilles à la fin de juillet. Quelques jours se passèrent à déblayer, car, je l'ai dit déjà, le travail était difficile à cause des terres rapportées et des précautions à prendre pour respecter les tombeaux, qui la plupart n'avaient plus leurs pierres tombales.

Les journaux nous apportèrent une lettre de M. Duchatellier* :

A M. le Rédacteur en chef de la Presse.

Paris, le 8 août 1865.

« Monsieur le Rédacteur,

« Roger Ducos n'a pas, comme on l'a imprimé, brisé d'une main sacrilége les tombeaux de l'église au château d'Amboise. Je

* Parmi le grand nombre de lettres qui me vinrent soit par les journaux, soit directement, je dois citer celle d'un archéologue d'Orléans, M. Vergniaud, qui croit avoir vu la pierre tombale de Léonard de Vinci.

défends les souvenirs de son passage dans la sénatorerie que lui avait donnée Napoléon Ier. Mon père, qui le représentait au château, m'a plus d'une fois dit que le tombeau de Léonard de Vinci avait préoccupé Roger Ducos. Il était, je crois bien, au chœur de l'église, et le sénateur parla de lui élever un petit mausolée dans le jardin. Les événements ne lui en ont pas laissé le temps. Peut-être lui a-t-il semblé que les arbres et les fleurs plantés à la place de l'église étaient le meilleur hommage rendu à celui qui avait fait un dieu de la nature.

« Jules Duchatellier. »

Ce *meilleur hommage* était le plus économique. Déjà Roger Ducos, pour rendre hommage à Dieu lui-même, avait abattu l'église sous prétexte que le temple de la nature était plus agréable à Dieu qu'une église irréparée, mais non pas irréparable. C'était toujours plus économique, puisqu'on vendait les matériaux, les sculptures, jusqu'au plomb des tombeaux.

Nous revînmes au chœur même de l'église, où nous avions d'abord passé trop vite.

Le 20 août on mit à jour un tombeau très-ancien recouvert à la démolition de Saint-Florentin de pierres inégales. Sans doute on avait brisé les dalles, et par respect pour le mort on avait remis à la place des pierres de l'église offrant encore quelque trace de grossières peintures à fresque. Je pensai tout de suite à la lettre de M. Duchatellier. Nous étions bien

à l'endroit indiqué par lui, par un vieillard d'Amboise, par un des ouvriers aux fouilles, et par la fille du jardinier. C'était bien au chœur de l'église, contre le mur même, vers le haut du massif dominé par le cerisier *.

* Après la publication de mon rapport au ministre, *le Cabinet de l'Amateur* publia ce document commenté par le rédacteur.

» Monsieur le Rédacteur,

« Voici le texte même de l'acte de décès de Léonard de Vinci:

Chapitre royal de Saint-Florentin, de la ville d'Amboise. Registre A :

Fut inhumé dans le cloistre de cette église M. Léonard de Vinci, noble millanois, premier peintre et ingénieur et architecte du Roy, meschanischien d'estat, et anchien directeur de peinture du duc de Milan.

Ce fut faict le done^e jour d'aoust 1519.

« Cet acte m'a été communiqué tel que je le transcris, par un des « employés des archives de l'hôtel de ville avec qui mes recherches « à l'état civil m'ont mis en relation. D'où lui vient-il? Proba- « blement de quelque fureteur à qui il aura eu occasion de rendre « service.

« Recevez mes meilleurs compliments,

« Harduin. »

Le rédacteur, M. Eugène Piot, explique ainsi ce document:

« Les titres, *ingénieur et architecte du roi, mécanicien d'Etat,* « qu'il contient, sont nouveaux et en même temps naturels. Il servira « peut-être à faire retrouver ce registre A, du chapitre royal de Saint- « Florentin, que l'on croyait perdu vers la fin du siècle dernier, lors- « que le conseiller de Pagage fit demander à Amboise l'acte de décès

On découvrit le squelette avec un grand respect. Du côté des pieds tout était resté dans l'ordre immuable de la mort; mais vers la tête des racines de cerisier et de vernis du Japon avaient pénétré et renversé le vase à charbon.

« de Léonard de Vinci. Sa date présente une difficulté. Une lettre du « 19 juin 1519, que Francesco Melzi écrivait aux frères de Léonard « pour leur annoncer sa mort, dit en propres termes: *Esso passò « dalla presente vita alli 2 di maggio con tutti li ordini della santa « madre Chiesa e ben disposto.* Rien ne saurait prévaloir contre ce « document; nous pouvons cependant faire observer que, dans la mi- « nute du testament publié par Carlo Amoretti, Léonard exprime le « désir d'être inhumé *dans* l'église de Saint-Florentin, et qu'il est très- « possible qu'après avoir satisfait momentanément à ce vœu, on ait « été obligé, par des raisons qui nous sont inconnues, de transporter « plus tard dans le cloître les restes de l'artiste. Le document nouveau « ne serait plus alors que l'acte constatant cette translation, et non « l'acte de décès, et, en effet, il ne contient pas la date précise de la « mort, qui se trouve d'ordinaire placée à côté de celle de l'inhuma- « tion dans ces sortes de documents. »

Ce document nouveau, qui prouverait une fois de plus que Léonard fut enterré au château d'Amboise, doit être accepté avec la plus grande réserve. Si le registre A a été perdu, comment a-t-on conservé ces sept lignes qui constatent l'inhumation de Léonard de Vinci? Si le registre A est retrouvé, comment celui qui le possède ne s'empresse-t-il point de le restituer à l'histoire?

Toutefois, à première vue, la rédaction de ces quatre lignes me semble appartenir presque mot à mot au style du seizième siècle, dans le diocèse de Tours, à part la dernière ligne.

J'ai passé plusieurs journées à faire des *fouilles* dans les archives

Après avoir détourné quelques poignées de terre et quelques racines, nous vîmes une grande physionomie dans la majesté de la mort. Le dessin pris par M. Franz Verhaz en donne fidèlement l'idée. La tête était appuyée sur la main, comme pendant le

de l'hôtel de ville[1]. Les registres des décès ou inhumations ne datent que de 1538. Ils sont rédigés dans la même formule. Le maire d'Amboise, le secrétaire de la mairie, l'archiprêtre, le savant archiviste Cartier, n'ont jamais trouvé d'autres documents. D'où vient alors celui de M. Harduin[2] ? Si ce n'est qu'une copie, ne peut-on pas supposer que le copiste a écrit « le cloître de l'église » pour « le chœur de l'église. » Mais comment admettre que le mois de *mai* soit remplacé par le mois d'*août* ?

Depuis que M. Harduin, par la voix des journaux, a été prié de produire son document il n'a pas donné signe de vie.

Par son testament, Léonard de Vinci a voulu être enterré dans

[1] Les plus anciennes pièces sont les cahiers des délibérations de la ville d'Amboise de 1451 à 1478, et une lettre de François Ier, du 1er janvier 1514, confirmant des priviléges.

J'ai pareillement étudié les archives de l'Hôtel-Dieu et des églises.

[2] M. Paris, l'archiviste, m'écrivait, à propos de l'acte donné par M. Harduin :

« M. Harduin n'est pas connu à Amboise, et n'a jamais eu de relations avec les employés de la mairie de cette ville ; si le document qu'il produit émane des archives de l'Hôtel-de-Ville de Paris, il vous sera facile de vous faire représenter l'original et d'en contrôler l'authenticité, à moins que le révélateur de cette pièce ne soit un être imaginaire ou un pseudonyme insaisissable. Et pourtant le texte a un cachet de vérité incontestable, à l'exception cependant des mots *meschanichien* et *anchien*, qui ne sont pas de l'époque.

« Quel intérêt a donc M. Harduin à dérober à la publicité un titre aussi précieux, et qui a été l'objet de recherches aussi persévérantes, s'il en est l'heureux possesseur, ou s'il en connaît réellement le dépositaire? Pourquoi dénoncer cette découverte sous le voile de l'anonyme? Si l'acte

Digitized by Google

sommeil. C'est le seul squelette retrouvé dans cette position qu'on ne donne jamais aux morts, et qui semble familière à un penseur fatigué par l'étude. Le beau front semblait encore habité par la méditation.

Nous avions depuis quinze jours réveillé bien des morts dans leur tombeau, mais nous n'avions pas encore vu de tête si magistralement dessinée pour l'intelligence ou plutôt par l'intelligence. J'avais rapporté

l'église. Si François Ier lui a élevé un monument, ou s'il a voulu seulement par une inscription consacrer le souvenir de cette grande mémoire, c'est dans l'église même, selon la coutume du seizième siècle.

Il m'est impossible de croire avec le rédacteur du *Cabinet de l'Amateur*, que Léonard, inhumé d'abord dans l'église, ait été transporté ensuite dans le cloître du chapitre, où l'on n'enterrait personne, puisque l'ordre des religieux avait son cimetière particulier entre l'église et le cloître[1]. Si c'eût été pour l'enterrer sous un monument, il en serait resté quelques traces, soit par le monument, soit par l'histoire; mais pourquoi lui eût-on élevé un monument dans un cloître, à celui qui a voulu, sur son testament, avoir sa place dans l'église?

de décès est vrai, on ne peut expliquer la réserve de M. Harduin que par la crainte de compromettre les mains infidèles qui le lui auront confié. Il est évident pour moi que la ville a perdu une partie des vieux manuscrits qui enrichissaient ses archives; mais malheureusement, il est impossible aujourd'hui de combler les trop regrettables lacunes que ces détournements ont laissées. »

[1] On peut, à ce sujet, consulter les dessins de Du Cerceau. Ce qu'on appelait le cloître était une galerie à double étage bâtie pour les habitations des prêtres et des religieux. Les fouilles pratiquées là où fut cette galerie n'ont amené nul vestige de sépulture. Mais contre le chevet de l'église j'ai découvert un tombeau, le crâne du squelette m'a paru digne d'être étudié devant le portrait de Léonard. Il a quelque ressemblance avec l'autre crâne. Une grand intelligence aussi a passé par là.

Digitized by Google

de Milan un dessin du portrait de Léonard de Vinci à son départ pour la France, quand les cheveux plus rares permettaient au regard de suivre rigoureusement le dessin de sa tête ; or, le crâne qui venait de sortir du tombeau offrait les mêmes signes exactement *. Plusieurs médecins l'ont vu et ont affirmé que c'était la tête d'un septuagénaire. Huit dents sont encore aux mâchoires, quatre en haut, quatre en bas. Comme le crâne de Raphaël, celui-ci est harmonieux et indique la perfection, mais il est plus puissant. On y voit mieux l'homme qui tient des mondes dans son cerveau. Le front s'avance sur les yeux, large et haut,

* Après avoir vu Léonard de Vinci dans le portrait qui le représente jeune, héroïque, dans l'éclat de la beauté virile, il faut le regarder encore dans le dessin de la collection du roi d'Italie. Cette tête sublime n'a nullement fléchi : aucun de ses traits n'a perdu son caractère de volonté et d'énergie. Son front s'est dégarni, et la barbe et la noble chevelure sont devenues blanches, mais la bouche est aussi fière, aussi ferme, et le regard a un peu perdu de son éclat, mais non de sa certitude. Visiblement, c'est le grand ouvrier qui, sans remords, sans hésitation, sans défaillance, a bien accompli sa journée de travail. Initiateur, il a préparé des matériaux et des modèles, un enseignement et un exemple pour les ouvriers qui doivent venir après lui, et ces ouvriers se nomment Michel-Ange, Raphaël et Corrége ! Il a conçu en lui, ébauché et assuré tout l'avenir ; aussi ne vous étonnez pas de voir ce calme olympien empreint sur sa face vénérable ; ce travailleur, qui ne fut jamais las, sent que sa tâche est finie et qu'il va pouvoir se reposer, et d'un œil plein de sérénité, voit les palmes tendues pour lui dans les mains des anges.

L'arc occipital est ample et pur. Tout a dominé, rien n'a prédominé. Le savant a servi l'artiste, l'ingénieur a consulté l'architecte, le philosophe a éclairé le chercheur, le poëte a écouté le musicien.

Je dois dire un mot du vase à charbon et de la sébile.

On avait, à n'en pas douter, mis des parfums dans le vase, car à la chaleur du feu le charbon reprend une odeur de myrrhe et d'encens *.

Ainsi que je l'indique par le dessin, le potier a pratiqué dans la sébile une ouverture presque imperceptible; nous avions espéré y trouver une pièce de monnaie nous donnant une date, mais ce petit vase n'a sans doute renfermé que des parfums.

Les monnaies trouvées étaient éparses sur la pierre, quoique la sébile fût encore debout. Nous y

* Voici ce qu'on lit dans le *Rationale divinorum Officiorum, a A. R. D. Gulielmo Durando* (Lyon, 1612). « Deinde ponitur in spelunca, in qua, quibusdam locis, ponitur aqua benedicta et prunæ « cum *ture*. Aqua benedicta, ne dæmones, qui multum eam timent, « ad corpus accedant. Solent namque desævire in corpora mortuo- « rum, ut nequierunt in vita, saltem post mortem agant. Thus vero ibi « ponitur propter fætorem corporis removendum ; seu ut defunctus « Creatori suo acceptabilem bonorum operum odorem intelligatur ob- « tulisse ; seu ad ostendendum quod defunctis prosit auxilium ora- « tionis. Carbones, in testimonium quam terra illa ad communes usus « amplius redigi non potest plus enim durat carbo in terra quam aliud. »

avons reconnu un écu d'argent à l'effigie de François Ier sans barbe — c'est-à-dire du François Ier du temps de Léonard. — M. Paul Lacroix attache un grand prix historique à ces monnaies : Léonard de Vinci voulait honorer son protecteur jusque dans le tombeau. On a égaré deux pièces rouillées et indéchiffrables *. On a cru y voir des pièces italiennes. Mais les monnaies italiennes ne prouvent rien ici, puisqu'à cette époque l'Italie était un peu française, et que plus d'un gentilhomme de la cour avait pu demander à être enterré avec quelque effigie rapportée au jour des conquêtes.

On recueillit près de la tête des cheveux ou de la barbe couleur blanche jaunie, et quelques débris de laine brune.

Aux pieds on reconnut des fragments de sandales gardant encore la forme des doigts. Peut-on y voir la sandale du voyageur venu de loin qui se couche après avoir bien rempli sa journée?

Tous ceux qui regardaient avaient la foi; mais

* Nous n'avions pas voulu détacher un atome des précieuses trouvailles. Tout fut pieusement porté dans une salle du château, mais on ne prit pas assez garde à la curiosité impatiente. Le lendemain les deux pièces de monnaie avaient disparu. On avait pris aussi comme relique jusqu'à des parcelles de charbon.

pourtant nul n'osait dire : *Ici fut Léonard de Vinci.* On recueillit avec piété les ossements, les vases, les monnaies, les cheveux ou la barbe, ce qui restait de la robe et des sandales, après quoi on chercha dans les décombres voisins si la terre avare, qui cache souvent une page d'histoire pour la restituer, ne donnerait pas un mot pour appuyer notre foi.

Ce fut le jardinier du château qui le premier découvrit, mais un peu plus loin, un fragment de dalle tumulaire avec quelques lettres à demi effacées. A première vue, on retrouvait à peine deux lettres : **NC**

On lava la pierre, et on vit bientôt un **I** avant l'**N**. Ces trois lettres n'appartenaient-elles pas à l'inscription de Léonard de v**INC**i?

On chercha encore. On retourna les décombres déjà deux fois remués. Cette fois on découvrit deux fragments de pierres gravées, mais plus profondément, l'une avec le nom de saint Luc et l'autre avec le bœuf symbolique. Faut-il voir là des armes parlantes données par Melzi au tombeau de son maître? Mais c'était une autre pierre et une autre gravure.

On chercha en s'éloignant du tombeau; ce fut alors qu'à deux mètres de là on trouva parmi d'autres fragments un morceau de dalle avec ce mot **LEO**.

Pour moi ces trois lettres disaient presque

LEOnard de vINCi

Un peu plus loin, on découvrit trois fragments de pierre plus tendre et plus blanche, pareille à celle où j'avais lu le nom de saint Luc. J'y lus en lettres ornées d'arabesques d'un merveilleux dessin presque les mêmes mots déjà trouvés :

EO DUS VINC

N'était-ce pas un fragment d'épitaphe latine?

Cette pierre tendre n'avait pu servir de dalle. Elle devait être incrustée dans le mur au-dessus du tombeau. Les arabesques n'indiquent-elles pas une frise avec des dessins, d'autant plus que le nom de saint Luc est accompagné du bœuf symbolique?

Plus loin encore — mais ces décombres avaient été retournés plus d'une fois pour planter les massifs — on trouva des morceaux de dalle, cette fois avec des lettres gothiques, où on lisait quelques mots avec lesquels de plus avisés pourraient refaire toute une inscription. Mais je me suis contenté de ce qui avait été trouvé auparavant, ne voulant rien bâtir sur rien, n'attachant d'ailleurs qu'un prix d'appoint aux frag-

ments d'épitaphes déjà trouvés. Ma foi ne venait pas de là.

Pour ceux qui ont assisté aux fouilles, comme pour moi, ce tombeau a parlé bien haut de Léonard de Vinci, par tous ses témoignages, sans qu'on s'attardât beaucoup à la double inscription. Le squelette, qui mesure cinq pieds cinq pouces, rappelle la taille de Léonard de Vinci. Le crâne est la représentation fidèle du portrait qu'il a fait de luimême à la sanguine peu d'années avant sa mort. M. Robert Fleury, directeur de l'École de Rome, a touché ce crâne avec respect et y a reconnu le fier et pur dessin de cette tête humaine et divine qui a contenu un monde.

Digitized by Google

LE GÉNIE DE LÉONARD DE VINCI

LA NATURE ET L'HOMME
LE PEINTRE ET LE SCULPTEUR
LE FINI ET L'INFINI
LA VICTOIRE DE L'ART PAR LA NATURE

I

Léonard de Vinci a le premier déchiré d'une main victorieuse les voiles nocturnes du moyen âge. Il a été l'aube, il a été la lumière, il a été le soleil de la Renaissance. Appuyé sur le génie et sur la science, il a conquis le monde nouveau. Il se souvient de l'antiquité comme d'une patrie; mais quelque lumière que répande la lampe sacrée, c'est la lampe des morts. Il aime mieux l'aurore qui réveille la Nature. Il est trop vivant pour se tourner vers le passé. Sa patrie, c'est l'Avenir. Il viendra mourir en France,

parce qu'Athènes n'est plus à Athènes, parce que Rome n'est plus à Rome, parce que la France suspend déjà l'esprit nouveau à ses mamelles fécondes.

Son chef-d'œuvre — *la Cène* — c'est l'histoire de Jésus et des apôtres ; mais pénétrez le symbole chrétien, et vous découvrirez les douze peuples du monde au festin de l'Intelligence.

Regardez le visage de Léonard ; « fils de l'amour, il a été le plus beau des hommes », a dit un poëte. Son œil perçant, ses traits calmes et fiers, sa lèvre dédaigneuse, sa barbe et sa chevelure olympiennes, sont d'un héros et d'un dieu. Dieu et héros en effet, il vient pour délivrer un monde emprisonné depuis des siècles, pour dégager un monde nouveau. Pendant la sombre nuit du moyen âge, l'art tout spiritualisé, dégagé de la chair, n'a plus été qu'un fantôme agenouillé et pleurant, nourri de sa douleur et avide du ciel. Il proscrivait la Vie et la Nature. La Nature, cette grande fée si longtemps exorcisée et honnie, est la fiancée que Léonard vient conquérir et unir de nouveau à l'esprit de l'homme ; il vient ressaisir la vie en tous ses mystères les plus compliqués et les plus effrayants, se mêler à elle, s'en imprégner, montrer qu'elle nous est étroitement parente ; vérité

Digitized by Google

que ses Lédas expriment audacieusement; les conclusions de la science moderne qui affirment avec l'autorité du génie que toute la création est une chaîne non interrompue dont chaque anneau tient aux autres.

Léonard, lui aussi, est l'ange armé de la Renaissance, non pas l'ange hésitant et troublé, comme ce pauvre colosse d'Albert Dürer, qui, découragé au milieu de ses compas, de ses livres, de ses outils, près du cadavre qui lui a révélé les secrets de la vie, et près de la cloche qui devait sonner l'heure de la délivrance, n'ose pas se lever, ouvrir ses grandes ailes, s'enfuir vers la mer et vers le soleil, et secouer la torpeur que lui cause la chauve-souris *Melancholia* jetant son ombre sur l'astre rayonnant. Léonard est l'ange combattant qui va reprendre possession de l'univers*.

* « Si jamais on dut supposer que l'élan de la Renaissance était décidément donné, c'est lorsqu'au milieu du siècle apparut le grand Italien, l'homme complet, équilibré, tout-puissant en toutes choses, qui résumait tout le passé, anticipait l'avenir, qui, par delà l'universalité florentine, eut celle du Nord, unissant les arts chimiques, mécaniques, à ceux du dessin. On entend bien que je parle de Léonard de Vinci.

« C'est le moment de la révélation du vrai dans une intelligence épanouie, le ravissement de la découverte, avec une ironie légère sur le

Que Léonard ait pu être universellement doué, si bien que sa vie, racontée, semble un rêve; qu'architecte, constructeur militaire, hydraulicien, géomètre, ordonnateur de fêtes, poëte, critique, statuaire, peintre, il ait brillé à un si haut point dans l'escrime,

vieil âge, enfant caduc. Ironie si légitime, que vous reverrez victorieuse, décidément reine du monde, dans les dialogues voltairiens de Galilée.

« Il n'y a à dire qu'une chose ; ceux-ci sont des dieux, mais malades. Nous n'en sommes pas à la victoire. Galilée est loin encore. Le *Bacchus* et le *Saint Jean*, ces âpres prophètes de l'esprit nouveau en souffrent, en sont consumés. Vous le voyez à leurs regards. Un désert les en sépare, avec cent mirages incertains. Une étrange île d'Alcine est dans les yeux de la *Joconde*, gracieux et souriant fantôme. Vous la croyiez attentive aux récits légers de Boccace. Prenez garde, Vinci lui-même, le grand maître de l'illusion, fut pris à son piége ; longues années il resta là, sans pouvoir sortir jamais de ce labyrinthe mobile, fluide et changeant, qu'il a peint au fond du dangereux tableau.

« Personne ne fut plus admiré que Léonard de Vinci. Personne ne fut moins suivi. Ce surprenant magicien, le frère italien de Faust, étonna et effraya. Il ne fut encouragé ni de Florence ni de Rome. Milan imita ses peintures, faiblement, de loin. Ce fut tout. Il resta seul, comme prophète des sciences, comme le créateur hardi, qui, en face de la nature, enfante et combine comme elle, lui rend vie pour vie, monde pour monde, la défie. Prenez-moi les agréables arabesques du Vatican, faibles représentations de la nature animale, et placez-les à côté du combat où Vinci a mis aux prises ces ardents coursiers qui se mordent, ces guerriers barbares vêtus d'armures monstres, d'écailles de serpents, de scorpions, vous verrez où est la science. Raphaël copie toujours le cheval de Marc Aurèle, lorsque, depuis tant d'années, Vinci avait peint le cheval avec la savante énergie de Rubens et la spécialité de Géricault.

dans l'équitation, dans les exercices de corps les plus variés et les plus difficiles; que sa force prodigieuse lui ait permis de « tordre un battant de cloche et de briser avec un doigt un fer à cheval », tandis que si délicatement il jouait du luth et de la viole à charmer

« Le moyen âge s'était tenu dans une timidité tremblante en présence de la nature. Il n'avait su que maudire, exorciser la grande fée. Ce Vinci, fils de l'amour et lui-même le plus beau des hommes, sent qu'il est aussi la nature; il n'en a pas peur. Toute nature est comme sienne, aimée de lui. Son point de départ effraya. Des gens de la campagne lui apportant une espèce d'écusson de bois pour y mettre des ornements, il le leur rend paré d'un monde d'animaux repoussants, terribles, combiné en un monstre sublime qui attirait et faisait peur. Même audace dans ses Lédas, où l'hymen de deux natures est marqué intrépidement, tel que la science moderne l'a découvert de nos jours, et toute la création retrouvée parente de l'homme.

« Entrez au musée du Louvre, dans la grande galerie, à gauche vous avez l'ancien monde, le nouveau à droite. D'un côté les défaillantes figures du frère Angelico de Fiesole, restées aux pieds de la Vierge du moyen âge; leurs regards malades et mourants semblent pourtant chercher, vouloir. En face de ce vieux mysticisme, brille dans les peintures de Vinci, le génie de la Renaissance, en sa plus âpre inquiétude, en son plus perçant aiguillon. Entre ces choses contemporaines, il y a plus d'un millier d'années.

« Bacchus, saint Jean et la Joconde dirigent leurs regards vers vous; vous êtes fascinés et troublés, un infini agit sur vous par un étrange magnétisme. Art, nature, avenir, génie de mystère et de découverte, maître des profondeurs du monde, de l'abîme inconnu des âges, parlez, que voulez-vous de moi? Cette toile m'attire, m'appelle, m'envahit, m'absorbe; je vais à elle malgré moi, comme l'oiseau va au serpent (Michelet, *La Renaissance*.)

Digitized by Google

les belles dames; que ce prodigieux savant qui inventa la bombe, la machine à vapeur, précéda Cuvier dans la reconstruction des fossiles et peignit dans sa force le cheval moderne, comme plus tard devait le faire Géricault; que ce maître dans les arts chimiques et mécaniques ait su, comme un Orphée, improviser sur une lyre charmeresse, cela nous paraît inouï et presque impossible. Et cependant il était nécessaire et fatal qu'il en fût ainsi. Dans les âges où tout doit être créé et renouvelé, l'homme suscité pour cette œuvre extra-humaine est touché de la langue de feu, il entend le grand secret auquel tous les autres se subordonnent, il reçoit la science infuse d'où toutes les autres découlent, il devine le mot magique dont l'influence ouvre tout et éclaire tout.

Au lieu qu'il soit comme nous l'esclave d'un art unique, et qu'il se condamne tantôt à chercher une forme pour son idée, tantôt à recevoir son idée de la forme même, les arts, tous les arts, étudiés à fond comme des métiers, mais possédés et dominés par lui, ne sont pour lui que des moyens d'expression dont il se sert avec certitude, et qu'il pourrait, s'il le voulait, remplacer par d'autres. Léonard de Vinci est-il un peintre? Oui, mais c'est un poëte, qui, lorsqu'il le veut, exprime son idée par la pein-

ture*. Et cela, il le sent si bien, il en est si fermement convaincu, il se voit si peu le serf des arts plastiques du dessin et de la couleur que, dans la lettre où il offre ses services à Ludovic le More, c'est seulement après avoir énuméré ses talents d'ingénieur militaire, d'hydraulicien, d'architecte, qu'il ajoute en quelques mots : « *Item*, en peinture, je puis faire ce que l'on désirera tout aussi bien que qui que ce soit. » Discourant dans son académie sur la question de savoir si la peinture est un art plus noble que la sculpture, Léonard conclut en ces termes : *Quanta più un arte porta seco fatica di corpo, tanto più è vile.* Paroles profondes et qu'on ne saurait trop méditer ! Ne signifient-elles pas qu'en dehors de l'art unique — la poésie — tous les autres sont des moyens plus ou moins matériels, des outils divins au service du génie ? Il a pu prendre la Nature pour modèle exclusif, s'astreindre à la connaître et à la copier dans les moindres miracles, donner comme premier précepte que sur la

* « Anatomiste, chimiste, musicien, géologue, mathématicien, improvisateur, poëte, ingénieur, physicien, quand il a découvert la machine à vapeur, le mortier à bombe, le thermomètre, le baromètre, précédé Cuvier dans la science des fossiles, Geoffroy Saint-Hilaire dans la théorie de l'unité, il se souvient qu'il est peintre, et il veut appliquer à l'art humain le dessin du créateur dans l'unité des organisations. » (Quinet, *Révolution d'Italie.*)

superficie plane du tableau paraisse un corps relevé et détaché du fond, et affirmer que celui qui en ce point surpasse les autres, mérite d'être estimé le plus grand maître de la profession; il a pu recommander qu'on oppose à l'ombre un fond clair, et au clair un fond sombre; s'amuser, comme dans la madone du pape Clément VII, à imiter en trompe-l'œil les luisants d'une carafe, la limpidité de l'eau et les gouttes de rosée sur les pétales des fleurs, ou, comme dans le modèle de tapisserie d'or peint en camaïeu pour une fabrique de Flandre, rendre au naturel tous les animaux de l'Éden et jusqu'aux moindres herbes du jardin; ces préoccupations de la vérité matérielle, ces jeux d'imitation exacte ne peuvent abaisser son âme tout enflammée à une pensée créatrice. Que de fois sa main travaillait au détail quand l'esprit embrassait l'infini!

Certes, en voyant de quels procédés se sert Léonard, lorsqu'il étudie le rire ou les pleurs d'après le visage d'une personne qui en ce moment-là a un sujet réel de rire ou de pleurer, ou lorsqu'il suit au supplice les condamnés, pour connaître d'après le vif leurs angoisses mortelles; en voyant que le peintre de la *Cène* cherche sur la place publique les visages de ses apôtres, jusqu'à ce qu'il les ait trouvés comme

il les veut, et qu'il interrompt son travail faute d'un Judas conforme à l'idée qu'il s'en est faite, nos modernes réalistes seraient tentés de revendiquer Léonard pour un des leurs. Et quelle erreur serait plus grossière! Tandis qu'ils vont, eux, demander leur inspiration à la réalité, il fouille, lui, la réalité jusqu'à ce qu'elle lui ait donné ce que veut son inspiration, le portrait de son idée préconçue.

La parenté de la Nature avec l'Homme, de l'Homme avec tous les êtres unis entre eux comme par une échelle d'amour, telle est l'idée toute de flamme qui le possède, lui soumet la création et l'empêche d'être dominé par elle; idée exprimée si délicatement et d'une manière toute spiritualiste dans le tableau où la Vierge, assise sur les genoux de sainte Anne, se penche pour soutenir l'Enfant Jésus qui caresse un agneau. Brûlé par une pareille pensée, comment pouvait-il être opprimé et envahi par la matière?

Chose étrange et digne d'admiration, ses tableaux, où la nature est serrée de si près, où le contour est étudié avec tant de soin, où les ombres sont distribuées avec une si juste mesure, où chaque détail est pris sur le fait, où, comme l'observe Vasari à propos de la *Joconde*, on voit les cils sortir de l'épiderme plus épais ou plus rares selon les pores de la chair,

ses tableaux si vrais sont tout esprit, ouvrent à la rêverie des espaces sans bornes, et, s'il est permis de s'exprimer ainsi, restent aussi originaux qu'une idée non encore transcrite ! Dans les quelques tableaux de Léonard qui sont au Louvre, regardez les têtes ; non-seulement elles ont la grâce, la beauté des lignes, l'harmonie des proportions, mais aussi aucune d'elles ne manque de cette étrangeté puissante sans laquelle un conteur moderne ne veut pas qu'il puisse exister de véritable beauté. Elles sont pures et parfaites comme l'antique, mais non aussi simples, car aux Grecs, que Léonard connaissait si bien et admirait si ardemment, il n'a rien pris que leur génie. Tandis qu'après lui Raphaël — et Raphaël avait quitté la manière du Pérugin pour celle de Léonard — sera encore si longtemps enfermé dans les liens de l'antiquité païenne, et reproduira l'homme ancien comme il copiera le cheval de Marc Aurèle, Léonard a trouvé du premier coup l'homme moderne avec ses aspirations, sa mélancolie, son amour de tout ce qui existe, sa raillerie même ; dans le regard du *Jeune Bacchus*, n'apercevez-vous pas le premier éclair de l'ironie pour laquelle les poëtes futurs ajouteront à la lyre une nouvelle corde ?

Si Léonard sut n'être pas l'esclave de son art, il se

Digitized by Google

défendit moins bien contre les séductions de cette maîtresse éternelle, la Nature. On ne la conquiert pas sans avoir été conquis par elle ; elle se donne à ceux qui se sont donnés à elle. Voyez le *Bacchus* adossé, ardent et rêveur, à une noire montagne près de laquelle s'ouvre, dans une lumière enflammée, un calme paysage de délices ; extasié et avide, ce qu'il écoute ce n'est pas seulement, comme dans le conte de fées, l'herbe qui pousse, il écoute l'harmonieux murmure qui s'élève, celui de la science qui naît, de la beauté qui reprend son empire, de l'impérissable Hélène qui se réveille. De nouveau l'esprit de l'homme va s'emparer de la terre rajeunie, frissonner dans les fleuves, agiter les noirs feuillages, habiter dans les antres profonds ; et silencieusement les dieux reviennent prendre possession de la création paradisiaque. Ne troublez pas ce Bacchus dans sa rêverie fiévreuse, en apparence si calme ; il écoute sourdre l'avenir et pousser la vie.

* « Bacchus ou saint Jean, n'importe, c'est le même personnage à deux moments différents. Regardez le jeune Bacchus au milieu de ce paysage des premiers jours. Quel silence ! quelle curiosité ! il épie dans la solitude le premier germe des choses, le bruissement de la nature naissante. il écoute sous l'antre des cyclopes le murmure enivrant des Dieux.

« Même curiosité du bien et du mal dans son saint Jean précur-

En ce tableau, effrayant à force de séduction, se cache un profond mystère. Après que le peintre a pris si fidèlement à la nature tous les détails qui semblent la réalité même, cette lèvre qui va parler et dont pourtant le contour est insaisissable, cette narine délicate qui respire, ce creux de la gorge où l'on voit courir le sang, il a, je ne sais par quel mystérieux artifice, jeté sur toute sa figure comme un voile de lointain dont la vague magie trouble le spectateur et tout de suite l'emporte dans une région idéale. Ce tableau, si exactement vrai, il est impossible de se borner à le regarder matériellement. En face de lui on se sent comme isolé sur une cime devant laquelle s'ouvrent de vertigineux abîmes où l'on va tomber, où l'on tombe, les abîmes infinis du du rêve. Comme si un cercle eût été tracé là par un puissant enchanteur, le profanateur, le copiste qui regarde le portrait de Lisa Giaconda cesse bientôt de le voir et se laisse tenter par toutes les chimères *.

seur. Un regard éblouissant qui porte lui-même la lumière et se rit de l'obscurité des temps et des choses ; l'avidité infinie de l'esprit nouveau qui cherche la science et s'écrie : Je l'ai trouvée ! » QUINET.

* De nombreuses copies de la tête divine existent en Angleterre, en Russie et en Espagne. Pas une n'est ressemblante, et ici je ne parle pas de l'expression si complexe et mystérieuse; matériellement même, les traits, les contours, les proportions n'ont pu être copiés. Plus de

Ce paysage qui est derrière la Joconde, chimérique comme elle, nous retient et nous attire; ces montagnes d'azur, ces stalactites bizarres levées vers le ciel, ces cimes calmes et trompeuses sont un enchantement d'où l'esprit ne peut plus s'enfuir. Et elle, la jeune charmeresse aux cheveux tombants mais non épars sous ce voile, aux mains savoureuses, à la lèvre plus illuminée que souriante, cette divinité du clair-obscur dont le fixe regard brun tient captives à ses pieds toutes les générations des hommes,

trace de l'âge et de la grâce juvénile; toutes les copies de la Joconde, la gravure de Fauchery, celle même de Calamatta, donnent une autre femme, un visage aux grosses mains et au sourire presque cynique. Cette planche de Calamatta a été achevée pourtant avec une science profonde, avec un merveilleux esprit, mais l'artiste a subi, comme tout le monde, la fascination; évidemment, il a été troublé. Par une de ces illusions que la magie créa toujours, tant que la copie est là près du modèle, au rebours de ce qui arrive toujours, il semble qu'elle le rappelle parfaitement; séparez-les, la reproduction n'a plus rien de l'original; c'est un autre âge, une autre femme, d'autres traits, d'autres vêtements.

Le même don secret est attaché à la Vénus de Milo, dont les facsimile, exécutés par les praticiens les plus habiles, et dont même les moulages exécutés sur le marbre original, perdent toute jeunesse, toute grâce héroïque, toute empreinte divine. En ces chefs-d'œuvre des chefs-d'œuvre, destinés à rester uniques, l'artiste a amalgamé matériellement dans la couleur et dans le marbre quelque chose de sa pensée; mélange impossible à recommencer, et qui défie à jamais toute profanation.

elle, la Monna Lisa au doux nom, baignée dans la fauve lumière d'ambre et à qui les transparentes ombres noires font aussi une parure, elle, la soumise, la chaste, la victorieuse, la naïve, l'ineffablement voluptueuse, ne demandez pas qui elle est, demandez plutôt qui elle n'est pas, jeune fille si ignorante, toute grâce comme la Galathée de l'églogue et femme pourtant, si traîtreusement et si délicieusement femme avec six mille années d'expérience, vierge au front angélique qui en sait plus que toutes les rouées savantes de Boccace! A quoi pensait-elle, tandis que Léonard peignant son portrait pour Francesco del Giocondo, l'entourait de chanteurs, de musiciens et de bouffons? ah! sans doute son rêve était bien loin; sans doute elle voyait droit devant elle jusque dans le profond avenir la femme dominatrice, éternellement adorée. Et depuis quand était-elle restée dans cette pose ingénue, provoquante à force de chasteté, qui à jamais nous damne et nous sauve, et fait éclore en nous le vol des poëmes ivres d'amour? A coup sûr, depuis le jour où elle est sortie du paradis terrestre emportant avec elle le parfum des fleurs, le mélodieux murmure des ruisseaux et la gloire hautaine des lis. Oui, depuis ce jour-là; car les fées ont eu le temps de plisser un à un, jusqu'à les faire égaux, les plis de

sa robe où vient jouer la lumière. Merveilleux poëme dont la mélodie résonne à travers les siècles *.

Théophile Gautier a dit : la douceur, la sérénité, la grâce, une grâce fière et tendre à la fois, telles furent les qualités dominantes de Léonard. Il inventa ou plutôt trouva dans la nature une beauté aussi parfaite que la beauté grecque, mais sans aucun rapport avec elle. C'est le seul artiste qui ait pu être beau sans être antique. En cela consiste son mérite suprême ; car tous ceux qui ont ignoré ces types éternels, ces *canons* de l'idéal, ou qui

* Tous les poëtes ont tenté de traduire la poésie de cette figure.

Elle posait rêveuse, inexprimable et telle
Qu'on la peut voir encor. Léonard de Vinci,
Sa palette à la main, se tenait devant elle,
Et pensif, par instants, il lui parlait ainsi :

« Que m'importent le temps, les siècles, ô Joconde ;
« Nous serons dans la tombe ensevelis tous deux,
« Tu n'en seras pas moins éternellement blonde
« Et tes yeux souriants n'en seront pas moins bleus ;

« Tu t'épanouiras, rayonnante de grâce ;
« Je te le dis encor, les siècles passeront
« Sans qu'un trait du visage ou s'altère ou s'efface,
« Sans que le temps ajoute une ride à ton front.

« Je t'ai prise en l'éclat vermeil de ta jeunesse ;
« Et dans mille ans d'ici, tu n'auras que vingt ans !
« Que l'hiver tour à tour et périsse et renaisse,
« J'ai fixé sur ma toile un immortel printemps.

s'en éloignent, restent entachés de barbarie ou marchent à la décadence. Léonard de Vinci a gardé la finesse gothique en l'animant d'un esprit tout moderne. Comme nous l'avons déjà dit ailleurs, car si Virgile est l'auteur de Dante, Léonard est notre peintre; les figures de Vinci semblent venir des sphères supérieures se mirer dans une glace ou plutôt dans un miroir d'acier bruni, où leur effet reste éternellement fixé par un secret pareil à celui du daguerréotype. On les a déjà vues, mais ce n'est pas sur cette terre : dans quelque existence antérieure peut-être dont elles vous font souvenir vaguer ent. Comment expliquer d'une

« O Mort, tu peux venir ! Je t'attendrai sans crainte,
« Le meilleur de moi-même est sauvé désormais !
« Je ne redoute plus l'inexorable atteinte,
« Car j'ai donné la vie à celle que j'aimais.

« Et comme il achevait son tableau, la Joconde
« Se jeta dans ses bras et lui dit : Quelque beau
« Que soit votre génie, et dût-il, en ce monde,
« Vivre, quand nous serons couchés dans le tombeau ;

« Je n'en serai pas moins poussière, cendre, argile,
« Mon amour sera mort, l'amour qui fut ma foi.
« Quoi que vous en disiez, il sera plus facile
« De peindre comme vous que d'aimer comme moi ! »

Ces vers charmants peignent une des expressions de cette figure indicible. Le poëte, M. A. Dollfus, dit *éternellement blonde*. Mona Lisa fut peinte blonde, mais le temps a carbonisé ces ors adorables.

autre manière le charme singulier, presque magique, qu'exerce le portrait de Monna Lisa sur les natures les moins enthousiastes ! Est-ce sa beauté ? bien des figures de Raphaël et d'autres peintres sont plus correctes. Elle n'est même plus jeune, à travers les finesses caressantes du modèle on devine déjà quelque fatigue, et le doigt de la vie a laissé son empreinte sur cette joue de pêche mûre. Le costume, par la carbonisation des couleurs, est devenu presque celui d'une veuve ; un crêpe descend avec les cheveux le long du visage ; mais le regard sagace, profond, velouté, plein de promesse, vous attire irrésistiblement et vous enivre, tandis que la bouche sinueuse, serpentine, retroussée aux coins, sous des pénombres violâtres, se raille de vous avec tant de douceur, de grâce et de supériorité, qu'on se sent tout timide comme un écolier devant une duchesse. Aussi cette tête aux ombres violettes, qu'on entrevoit comme à travers une gaze noire, arrête-t-elle pendant des heures la rêverie accoudée aux garde-fous des musées et poursuit-elle le souvenir comme un motif de symphonie. Sous la forme *exprimée*, on se sent une pensée vague, infinie, *inexprimable*, comme une idée musicale ; on est ému, troublé ; des images *déjà vues* vous passent devant les yeux, des voix dont on croit reconnaître

le timbre vous chuchotent à l'oreille de langoureuses confidences; les désirs réprimés, les espérances qui désespéraient s'agitent douloureusement dans une ombre mêlée de rayons, et vous découvrez que vos mélancolies viennent de ce que la Joconde accueillit, il y a trois cents ans, l'aveu de votre amour avec ce sourire railleur qu'elle garde encore aujourd'hui. »

Léonard connut toutes les variétés de la grâce, de même qu'il connut tous les aspects et tous les détails de la nature infinie et tous les secrets de l'art. Lui qui se moquait avec une si magistrale ironie des peintres qui dédaignent tel ou tel genre de peinture, et raillait un Botticelli de ne pas vouloir s'abaisser au paysage, que dirait-il en voyant tel de nos artistes en renom se vouer sans repos à la reproduction continue d'un seul personnage, d'une seule espèce d'arbres ou d'animaux, et même d'une série très-restreinte d'objes inanimés? Ces deux qualités essentielles de l'art, la fécondité et l'universalité, il les posséda à un point qui dérouterait la pensée, si l'on ne se rappelait que celui qui ne peut pas tout créer ne peut rien créer. Comme Homère montrant dans sa *Batrachomyomachie* le revers de l'Iliade, comme Racine raillant les *Plaideurs* de la même voix exaltée qui raconte le martyre suave d'Iphigénie, comme tous les inventeurs

d'un monde, Léonard, le peintre des apothéoses de la beauté, est doublé d'un comique joyeux et bouffon ; d'un trait de plume il esquisse une tête de cardinal par laquelle sont devancées les justices de Michel-Ange, et des femmes au front déprimé, aux lèvres tombantes et lippues, aux joues sillonnées, qui vengent cruellement les victimes de Monna Lisa.

Il a la joie, le rire, l'observation poignante, comme il a l'enthousiasme extasié et la grâce surnaturelle ; son génie est comme la nature, comme la vie même, insaisissable en ses transformations sans nombre. Voici Léonard épris de réalité, suivant dans la rue brûlés du soleil, les bossus, les grotesques, les marchands avides, les capitaines d'aventures, les bohémiennes à la pâleur fiévreuse ; à la hâte sur un carnet, d'un trait décisif, il copie leurs visages, note leurs caractères, amasse des trésors d'observation et de vérité. Puis il se voue tout entier à des études anatomiques, étudie le cheval comme il a étudié l'homme, muscle à muscle et fibre à fibre, interroge la mort et veut savoir tous les secrets. Que va-t-il sortir de ces âpres expériences ? Sans doute un chef-d'œuvre de drame pris sur le fait et d'imitation patiente. Non ; une composition purement idéale, exécutée dans la fougue de l'inspiration, une page de la Théogonie devinée et

retrouvée, Neptune triomphant sur son char parmi les montagnes de flots mouvants, les cheveux échevelés, les Orques, les Tritons, les dieux marins, toute la cour du fleuve Océan en sa majesté violente et superbe.

Ainsi, ouvrant sans cesse des horizons imprévus, et tout à coup, venant combattre là où on l'attendait le moins, Léonard se dépense avec une exubérance qui montre combien le génie est infini et inépuisable.

Ne se sent-on pas comme saisi de vertige, en songeant qu'il s'est mesuré sur tous les terrains, avec l'invincible Michel-Ange et que nulle part il n'a été vaincu? En peinture, plus immatériel cent fois que ne le sera Raphaël lui-même, mieux que cet artiste divin il échappe au procédé, à l'imitation, à tout moyen convenu, trace invisiblement de fermes contours, pétrit de la lumière avec sa couleur, et, lumineux sous les transparences de l'ombre, caresse d'un pinceau voluptueusement chaste les ineffables tendresses de la chair. Ses draperies, ses groupes, ses attitudes sont à lui, ne reproduisant rien des maîtres qui l'ont précédé, et l'élève de Verrochio, si respectueux pourtant pour celui qui lui a donné le baptême de l'art, ne tient rien que de lui-même.

Elle est à lui surtout, ombre, silence, mystère, ro-

chers abruptes, solitudes peuplées d'hôtes invisibles, et où la pensée, aiguillonnée de mille désirs, évoque les fantômes des choses futures, cette nature apaisée et pourtant formidable qui au fond de ses tableaux attire le rêveur brisé d'amour, et, dans la *Vierge aux rochers* par exemple, nous enveloppe d'une si irrésistible séduction.

Quel grand peintre et quel grand sculpteur ! « Aujourd'hui, écrit Léonard sur son manuscrit intitulé *De la lumière et de l'ombre*, aujourd'hui 23 avril 1490, j'ai commencé le présent livre et j'ai recommencé le cheval. » Ce cheval, c'est la statue équestre de Francisco Sforza, la seule statue équestre qui, depuis si longtemps, n'a pas été copiée, qui de si longtemps ne sera pas copiée sur l'antique. En modelant ce fier groupe héroïque, comme presque à chacune de ses œuvres nouvelles, Léonard a créé un art. Ce n'est plus ici le cheval sculptural de Balbus à Pompéi, mais un cheval de guerre, agile et robuste, tournant la tête d'un côté tandis que le solide guerrier porte-lance qui le monte regarde de l'autre côté, et cet agencement si simple produit une harmonie grandiose et pleine de noblesse.

Combien de chefs-d'œuvres perdus ! Par miracle le musée de Lille possède une adorable tête en cire,

qui est en sculpture un chef-d'œuvre digne du chef-d'œuvre en peinture qui s'appelle la *Joconde*.

En parlant des trois statues de bronze dont on voit encore le modèle à la porte septentrionale de Saint-Jean à Florence, et dont Léonard avait fourni le modèle à Francesco Rustici, Vasari dit que ce sont « les plus beaux morceaux de sculpture et de bronze qu'on ait encore vus dans les temps modernes. » Mais ce n'est pas seulement par ces miracles de statuaire que le Vinci a été et restera le rival de Michel-Ange *.

II

Quelques historiens se sont étonnés de voir Léonard de Vinci s'attarder des années entières dans le commencement d'une œuvre, c'est que l'infini du fixe,

* Il y a des peintres sculpteurs comme Léonard de Vinci, Michel-Ange et Jean Cousin, qui, dans leurs tableaux, à force de vouloir étudier le relief et le contour, donnent à leur peinture des effets de sculpture.

Nous avons sous les yeux une Diane de Poitiers, peinte par Jean Cousin, qui semble sculptée plutôt que peinte, tant l'artiste s'est préoccupé de la ligne, et elle semble d'autant plus sculptée qu'elle est peinte nue et se détache en clair sur un fond sombre.

c'est que le jour où l'inspiration ne brûlait pas son âme, il se croyait indigne de son œuvre, c'est que le sentiment de l'idéal lui montrait le rameau d'or inaccessible. Il ébauchait ici un tableau, là une fresque, plus loin une statue. Et tout à coup, à l'heure même où il se croyait sûr de lui, le découragement glaçait son front et sa main; il sentait alors qu'il n'était qu'un homme, lui qui voulait créer avec la force d'un dieu. Il a connu, comme tant d'autres plus humbles ou plus orgueilleux, les heures de défaillances qui condamnent les créateurs à n'être que des dieux mortels, comme disait Platon. Il avait la fierté du nom comme la fierté de l'œuvre, il ne voulait pas signer Léonard de Vinci sur un marbre ou sur une peinture qui ne fût pas digne de tous les siècles. Et ses admirateurs ont si bien compris sa pensée, ils ont si hautement le respect de ce grand nom, qu'ils n'oseraient lui attribuer une œuvre qui ne fût point parfaite.

Léonard de Vinci prit aux écoles gothiques le sentiment profond, comme on prend au pays où on naît l'air du terroir. Mais le pays de ses élèves, c'était cette antiquité toujours belle et toujours jeune, qui alors sortait de sa couche après un sommeil de quinze siècles. Cette antiquité, tout embrumée encore des

voiles nocturnes, mais qui se réveillait en pleine aurore et qui découvrait peu à peu ses splendeurs oubliées, mais immortelles.

Le Vinci croyait bien plus au passé et à l'avenir, qu'au présent; il croyait bien plus à l'antiquité et à l'inconnu qu'à lui-même. Hier fut grand, demain sera grand, mais qu'est-ce qu'aujourd'hui? Il disait : « Je suis le disciple reconnaissant, je suis l'admirateur passionné des anciens, j'ai fait ce que j'ai pu, que la postérité me pardonne. »

On voit que ses contemporains les poëtes et les peintres, les sculpteurs et les savants, le préoccupent beaucoup moins que ses contemporains du siècle de Phidias, que ses contemporains d'aujourd'hui. On peut dire de lui comme de tous les hommes divins : il fut de son temps, il fut du nôtre, il fut de tous les grands siècles.

Mieux qu'aucun peintre et sculpteur du quinzième, du seizième siècle, il fut inondé de la vraie lumière de l'antiquité; il comprit cette grandeur et cette grâce souveraine qui font la beauté visible; mais comme il était doué du sentiment profond que le christianisme a répandu sur quelques grandes âmes, il comprit aussi la beauté intime et voilée, la beauté qui se cache et qu'on devine, la beauté intérieure. Voilà pourquoi

on passe toute une heure devant une de ses figures dans le ravissement et dans l'adoration. Ce sont des corps, mais ce sont des âmes; quelle terrible et profonde éloquence dans les yeux et sur les lèvres de son pinceau *!

III

Balzac, esprit encyclopédiste, qui avait tout étudié pour son immortelle comédie, a écrit une belle

* « C'est surtout l'expression et le sourire qui sont étranges. Quand on s'arrête devant ses figures, il faut un certain temps pour arriver à se mettre en conversation avec elles: avec presque tous les autres peintres on y parvient vite; avec Léonard il en est autrement; non pas que leur sentiment soit peu marqué; au contraire, il transpire à travers l'enveloppe; mais il est trop délié, trop compliqué, trop en dehors et au delà du commun, insondable et inexplicable; il est double et triple, par delà leur pensée visible on démêle confusément un monde d'idées secrètes, comme une délicate végétation inconnue sous la profondeur d'une eau transparente. Leur sourire mystérieux, celui de sainte Anne, de la Vanité, de saint Jean, de Monna Lisa, troublent et inquiètent vaguement: sceptiques, licencieux, épicuriens, délicieusement tendres, ardents, ou tristes, que de curiosités, d'aspirations, de découragement on y découvre encore! Oui, quelques hommes de cette époque, et notamment celui-ci, après tant de recherches dans toutes les sciences, dans tous les arts, dans tous les plaisirs, rapportent de leur course à travers les choses je ne sais quoi de souffrant, de tourmenté, d'étrange et de mélancoliquo. Ils vous apparaissent sous

page sur l'expression de la nature, comme la voulait prendre Léonard de Vinci :

« La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! Essaye de mouler la main de ta maîtresse et de la poser devant toi, tu trouveras un horrible cadavre sans aucune ressemblance, et tu

ces différents aspects sans vouloir se livrer tout à fait; ils restent devant vous avec un demi-sourire ironique et bienveillant, derrière une espèce de voile. Si expressive que soit la peinture, elle ne laisse percer d'eux que la grâce complaisante et le génie supérieur; ce n'est que plus tard et par réflexion qu'on reconnaît dans ces orbites enfoncées, dans ces paupières fatiguées, dans ces plis imperceptibles de la joue, l'alanguissement des voluptés infinies et la lassitude du désir inassouvi.

« De tous les peintres anciens, Léonard est le plus moderne; du premier coup il a été jusqu'au bout du naturalisme : nul n'a compris plus profondément la complexité et la délicatesse de la nature; nul ne l'a rendue avec une technique plus savante et des procédés plus complets. De même que dans ses œuvres scientifiques il a devancé son temps, possédé des méthodes, pressenti des vérités, entrevu un système que nous démêlons à peine aujourd'hui, de même dans la structure de ses corps et de ses têtes, dans la finesse et la mobilité de ses physionomies, dans l'étrange et maladive beauté de ses expressions, il a découvert d'avance ces sentiments complexes, sublimes, raffinés et délicieux que les poëtes exquis de notre siècle sont parvenus à exprimer : je veux dire la supériorité et les exigences de la créature trop fine, trop nerveuse, trop comblée, qui a tout et trouve que c'est peu de chose.

« Ce sont ces intuitions qui remplissent les figures de Léonard de Vinci, ni Michel-Ange, ni Corrége, ni Raphaël, n'iront au delà. » (H. Taine)

seras forcé d'aller trouver le ciseau de l'homme qui, sans te la copier exactement, t'en figurera le mouvement et la vie. Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres. Les effets, les effets ! mais ils sont les accidents de la vie, et non la vie. Une main, puisque j'ai pris cet exemple, une main ne tient pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée qu'il faut saisir et rendre. Ni le peintre, ni le poëte, ni le sculpteur, ne doivent séparer l'effet de la cause, qui sont invinciblement l'un dans l'autre ! La véritable lutte est là. Beaucoup de peintres triomphent instinctivement sans connaître ce thème de l'art. Vous dessinez une femme, mais vous ne la voyez pas ! Ce n'est pas ainsi que l'on parvient à forcer l'arcane de la nature. Votre main reproduit, sans que vous y pensiez, le modèle que vous avez copié chez votre maître. Vous ne descendez pas assez dans l'intimité de la forme, vous ne la poursuivez pas assez d'amour et de persévérance dans ses détours et dans ses fuites. La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi ; il faut attendre ses heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre. La forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la Fable. La grande supériorité de

Digitized by Google

Léonard vient du sens intime qui, chez lui, semble vouloir briser la forme. La forme est, dans ses figures, ce qu'elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie. Toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime, teint de lumière, désigné par une voix intérieure, dépouillé par un doigt céleste qui a montré, dans le passé de toute une vie, les sources de l'expression. Vous faites à vos femmes de belles robes de chair, de belles draperies de cheveux : mais où est le sang qui engendre le calme ou la passion, et qui cause des effets particuliers? Vos figures sont alors de pâles fantômes colorés que vous nous promenez devant les yeux, et vous appelez cela de la peinture et de l'art. Parce que vous avez fait quelque chose qui ressemble plus à une femme qu'à une maison, vous pensez avoir touché le but, et, tout fiers de n'être pas obligés d'écrire à côté de vos figures : *carrus venustus* ou *pulcher homo*, comme les premiers peintres, vous vous imaginez être des artistes merveilleux? Il vous faudra user bien des crayons, couvrir bien des toiles, avant d'arriver. Assurément, une femme porte sa tête de telle manière, elle tient sa jupe ainsi, ses yeux s'alanguissent et se fondent avec cet air de douceur résignée; l'ombre

palpitante des cils flotte ainsi sur les joues ! C'est cela et ce n'est pas cela. Qu'y manque-t-il ? Un rien, mais ce rien est tout. Vous avez l'apparence de la vie, mais vous n'exprimez pas son trop-plein qui déborde, ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être, et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe ; enfin cette fleur de vie que Léonard et Raphaël ont surprise. »

IV

Que si on questionnait les artistes et les historiens de l'art sur Léonard de Vinci, ils répondraient par tous les formulaires de l'éloge. Selon Vasari, « personne plus que lui n'avait honoré son art, dans ses mains la peinture acquit l'intelligence du clair-obscur, la sculpture s'éleva par lui au galbe le plus pur. » Selon Lomazzo, il a devancé et surpassé tous les coloristes par la douceur et la *morbidezza*, il a su marier, mieux que nul autre, dans l'intimité voluptueuse les lumières et les ombres. Selon Winkelmann, il a égalé les anciens dans l'art d'exprimer la beauté. Selon Raphaël Mengs, c'est chez lui qu'il faut apprendre l'expression dans

les figures, le sublime dans la composition. Il est de plus grands éloges que ceux-là : les peintures de Giorgiorne et de Corrége témoignent qu'ils ont été aux leçons de ce maître souverain. Que dis-je, Raphaël lui-même se révéla de sa première manière devant ce style nouveau qui condamnait les gothiques sans pourtant copier les anciens. Michel-Ange avait beau cacher les sympathies de son âme jalouse : il ne dessina avec fierté, dans le mouvement de la vie, qu'après avoir vu des dessins de Léonard. Qu'est-ce que l'opinion d'un homme devant de pareils génies qui acclament Léonard parce qu'il est leur maître, devant l'opinion de son siècle, devant l'opinion de tous les siècles*?

Winkelmann a dit que lui seul, parmi les modernes, était digne du cénacle des anciens, parce que lui seul avait compris le beau dans l'esprit d'Apelles et de Phidias. Léonard de Vinci est passionné pour la beauté expressive. Pour lui le marbre ne traduit pas la figure. La peinture seule, tout en cherchant le beau,

* Parmi les contemporains qui ont salué Léonard d'une vive admiration, je nommerai : Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie* ; — Delécluze, six articles de *l'Artiste* ; — Théophile Gautier, *les Dieux de la Peinture* ; — Charles Blanc, *Histoire des Peintres de toutes les Ecoles* ; — Rio, *l'Art chrétien*. — Il faudrait nommer aussi Michelet, Beulé, H. Taine, Burger.

par la ligne peut rayonner sous la lumière de l'âme. Il adore les maîtres de l'antiquité, mais il est tout moderne ; il a les inquiétudes de son temps et les aspirations de l'avenir. Ce qu'il prend aux anciens, c'est la grâce souveraine*.

Pourquoi un critique moderne**, qui connaît pourtant bien Léonard, a-t-il formulé une hérésie sur ce génie? «Clairvoyant pour tout ce qui était de la pensée, il ne pénétra pas aussi avant dans le monde moral. Les œuvres de Léonard, élevées et parfaites, étonnent, captivent et troublent, mais sans remuer les profon-

* Ce qu'un jeune historien de l'antiquité dit d'Apelles, on le pourrait dire de Léonard de Vinci. « Apelles avait la grâce ; la grâce trouvée et non cherchée ; la vraie grâce; cette grâce si inexplicable et si inanalytique dont l'antithèse visible est la grâce maniérée. Apelles avait lui-même peint son génie dans un de ses tableaux, l'*Image de la Grâce*. Dans cette figure enchanteresse dont le nom résonne à l'oreille, la caressant de sa consonnance, douce comme les murmures de la lyre orphique, il avait résumé toutes les splendeurs et tous les charmes qu'il pouvait créer. La Grâce s'était donnée à lui. C'est elle qui guidait moelleusement son crayon ; c'est elle qui trempait son pinceau dans les couleurs rayonnantes du prisme. Sans cesse devant ses yeux, elle était son modèle. De la Grâce venaient ces poses adorablement naïves, ces ondulations humaines et divines, ces regards ineffablement calmes ; de la Grâce étaient nés ces formes irrêvables, ces contours si purs, ces modelés exquis ; de la Grâce émanaient ces teintes magiques, ces mirages de clair-obscur, ces tons fondus et éclatants. » (HENRI HOUSSAYE, *Histoire d'Apelles*)

** *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, par Charles Clément.

deurs de l'âme ; elles n'ébranlent pas autant, ni de la même manière que la *Vision d'Ézéchiel*, du Sanzio, ou que les *Sibylles*, de Michel-Ange. *Fuis les orages*, ce mot qu'on lit en tête de l'un de ses manuscrits, donne la clef de son caractère et de sa vie, et il explique ce qui lui manque. Léonard ne connut jamais ces tempêtes du sentiment et du cœur dont les éclairs sont des lueurs divines, et les tonnerres des paroles sacrées. Et tandis que j'étudiais ce vaste et singulier génie, les fortes paroles de Gœthe me revenaient sans cesse à la mémoire : « Celui qui n'a jamais arrosé de ses larmes le pain qu'il mange, celui qui, le cœur plein d'angoisse, n'est pas resté, pendant de longues nuits d'insomnie, tristement assis sur son lit, celui-là ne vous connaît pas, puissances célestes ! »

Mais Gœthe lui-même n'eût pas répété ces belles paroles devant l'œuvre de Léonard de Vinci. La *Cène* et la *Joconde* « remuent les profondeurs de l'âme. » Seulement Léonard de Vinci ne fronce pas le sourcil comme Michel-Ange ; il ne pleure pas comme Raphaël ; mais sous son regard serein, sous son sourire amer et doux, on reconnaît l'homme de toutes les idées et de toutes les émotions.

Stendhal a dit un peu légèrement : « Il manqua seulement à Léonard, pour être aussi grand par ses

ouvrages que par son talent, de connaître une observation, mais qui appartient à une société plus avancée que celle du quinzième siècle : c'est qu'un homme ne peut courir la chance d'être grand qu'en sacrifiant sa vie entière à un seul genre ; ou plutôt, car connaître n'est rien, il lui manqua une passion profonde pour un art quelconque. Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'il a été longtemps la seule objection contre cette maxime qui est aujourd'hui un lieu commun. De nos jours Voltaire a présenté le même phénomène. »

Tout cela est faux ; Léonard, homme universel, a été aussi grand peintre et aussi grand sculpteur que s'il eût sacrifié toute sa vie « à un seul genre. » Voltaire ne présente nullement le même phénomène, puisque Voltaire ne fut universel et ne fut supérieur en « aucun genre, » si ce n'est dans l'art de conter et de railler.

V

A la magie du moyen âge, la Renaissance oppose la magie de l'art et de la poésie : c'est Léonard.

Mais pourquoi vouloir expliquer la lumière ? Comme a dit Rubens avec le respect d'un maître pour

un maître : « Léonard de Vinci s'est élevé à un tel point de grandeur, qu'il paraît impossible d'en parler dignement. »

Donnons la parole à Rubens ; le génie comprend le génie :

« Léonard de Vinci commençait par examiner toutes choses selon les règles d'une exacte théorie, et en faisait ensuite l'application sur la nature dont il voulait se servir. Il observait les bienséances, et fuyait toute affectation. Il savait donner à chaque objet le caractère le plus vif, le plus spécificatif, et poussait celui de la majesté jusqu'à la rendre divine.

« L'ordre et la mesure qu'il gardait dans les expressions était de remuer l'imagination, et de l'élever par des parties essentielles, plutôt que de la remplir par les minuties, et tâchait de n'être en cela, ni prodigue, ni avare. Il commença par consulter plusieurs sortes de livres. Il en avait tiré une infinité de maximes dont il avait fait un recueil, il ne laissait rien échapper de ce qui pouvait convenir à l'expression de son sujet, et par le feu de son imagination, aussi bien que par la solidité de son jugement, il élevait les choses divines par les humaines, et savait donner aux hommes les degrés différents qui les portaient jusqu'au caractère de héros.

« Le premier des exemples qu'il nous a laissés, est le tableau qu'il a peint à Milan de la Cène de Notre-Seigneur, dans lequel il a représenté les apôtres dans les places qui leur conviennent, et Notre-Seigneur dans la place la plus honorable au milieu de tous, n'ayant personne qui le presse ni qui soit trop près de ses côtés. Son attitude est grave, et ses bras sont dans une situation libre et dégagée, pour marquer plus de grandeur, pendant que les apôtres paraissent agités de côté et d'autre par la véhémence de leur inquiétude, dans laquelle néanmoins il ne paraît aucune bassesse, ni aucune action contre la bienséance. Enfin, par un effet de ses profondes spéculations, il est arrivé à un tel degré de perfection, qu'il me paraît comme impossible d'en parler assez dignement et encore plus de l'imiter. »

De Pile, qui a traduit Rubens sur l'original latin, donne l'analyse des autres opinions du maître d'Anvers, qui s'étonnait surtout de la science profonde de Léonard, de l'anatomie, du mouvement et de l'expression. Rubens rappelait toutes les études et tous les dessins de Léonard recueillis avec religion.

Perte à jamais regrettable que ce manuscrit de Rubens ! C'était une analyse avec commentaires des préceptes de Léonard de Vinci. Nous croyons que Rubens

acceptait les idées du chef d'école de Milan ; son admiration lui interdisait sans doute toute critique ; il se contentait de passer sous silence le coloris de Léonard, puisque pour lui la palette vénitienne avait toute la magie de l'art. Toutefois il ne voulait pas qu'une critique tombât de ses lèvres sur ces tons « mystérieux » qui dominent dans les carnations du peintre de la *Cène*.

Léonard de Vinci eût-il critiqué les pages héroïques de Rubens? Non, car le génie éclate pour le génie.

Qu'eût dit Léonard de Vinci en voyant Rembrandt à l'œuvre? Devant la *Joconde* et devant la *Garde de nuit*, on se demande où est la perfection. Elle est dans les deux chefs-d'œuvre, parce que chaque maître a sa perfection originale, ce qui prouve une fois de plus que les préceptes sur les arts, même ceux de Léonard de Vinci, ne sont pas d'un véritable secours aux artistes, je veux dire aux artistes de race, qui se moquent de toutes les grammaires, parce qu'ils s'en font une.

LA CÈNE DE LÉONARD DE VINCI

DU CARACTÈRE DU CHRIST
DU CARACTÈRE DES APOTRES
LA THÉOLOGIE ET LA PHILOSOPHIE DE LÉONARD

I

Quand on passe une heure devant le Cénacle de Santa Maria delle Grazia *, on a parcouru tous les ho-

* Ce chef-d'œuvre est moins ruiné qu'on l'a dit. On a retouché, mais on a retrouvé. En étudiant de près, la main du maître reparaît.
Dans son voyage à Venise, M. Charles Blanc a parlé ainsi de cette fresque toute divine : « Nous sommes rentrés, Paul de Saint-Victor et moi, dans le grand réfectoire. Un serrement de cœur nous a saisis quand nous avons vu cette noble ruine. Défigurée par les restaurateurs qui l'ont repeinte, la *Cène* de Léonard n'existe plus qu'à l'état de fantôme, ce qui en reste seulement, c'est la composition, à jamais admirable, les groupes se répondent comme les chants d'un poeme...

Digitized by Google

rizons du monde moral, et on en conclut que Léonard de Vinci est le plus grand des peintres, parce qu'il est parmi les artistes le premier des penseurs. Chardin, un fin critique à ses heures de paresse, disait: « Quand je peins un tableau de chasse ou de pêche, quand je peins un violon ou une casserole, je ne suis

La grande lumière qui tombait sur le chef-d'œuvre en lambeaux, faisait crier toutes les taches, toutes les écorchures de la muraille et affligeait l'œil. J'ai eu l'idée de faire baisser les stores des fenêtres, et nous avons été frappés du bon effet produit par cette lueur tempérée et mystérieuse qui laissait à l'imagination plus de marge pour recomposer la peinture. A travers le voile de ce tranquille et imposant demi-jour, nous avons pu voir transparaître sous les couches, dont l'a recouverte une main barbare, l'œuvre sublime du plus grand des peintres, du plus profond des artistes, du plus ému des poëtes Il y a une mélancolie divine dans cette peinture effacée dont les tons pâlis se fondent entre eux et forment comme une harmonie lointaine et tendre...; grâce à la lueur crépusculaire qui l'enveloppait, nous n'avons plus guère aperçu les maculatures qu'ont multipliées sur la *Cène*, la main du temps et celle de l'homme plus cruelle encore, et un instant nous avons pu entrevoir, avec les yeux de l'imagination et du souvenir, le plus ancien des chefs-d'œuvre de la peinture moderne, le dernier banquet d'un maître avec ses disciples, ce suprême adieu de Jésus à ses amis. A distance, les figures nous sont apparues comme des ombres dans les limbes, le Christ, les yeux baissés, ne regarde personne, il craindrait de faire rougir le traître ou de troubler l'innocent. Sous les repeints qui l'ont arrondie et amollie, on croit retrouver encore sa tête divine de douceur et humaine de tristesse. » Très-bien senti et très-bien dit, mais trop d'indignation peut-être contre « la main barbare. »

Digitized by Google

après tout qu'un peintre de métier; quand je peins une figure, je suis un artiste. » Aujourd'hui la critique a trop méconnu les droits de la pensée; elle a proclamé que la représentation exacte des surfaces visibles était l'idéal du peintre. L'idéal du peintre, c'est de représenter la vie, la passion, l'âme. Pour Léonard, quel admirable clavier humain que la peinture de Jésus et de ses douze disciples! Toute la gamme résonne sous ses doigts inspirés et savants! Comme il frappe juste! comme il fait retentir le cœur! comme le sentiment tressaille sous sa main! L'harmonie naît des oppositions. Tous ces hommes qui seront le monde nouveau expriment le même esprit, mais combien de nuances! Ils sont tous notre image après dix-huit siècles, depuis celui qui prêche l'amour jusqu'à celui qui prêche la trahison. Ce ne sont encore que des hommes, tout pétris des passions terrestres, mais ils sont déjà illuminés du divin rayon de Jésus. Léonard s'est pénétré de la grandeur du poëme. Là où un Vénitien n'eût trouvé que matière à festin théâtral, il n'a voulu représenter que le festin de l'esprit. « Ceci est mon corps, ceci est mon âme. » Aussi voyez comme la table disparaît devant les figures. J'ai passé des heures à contempler le chef-d'œuvre; je vois encore, après bien des années, toutes les phy-

sionomies qui s'illuminent devant Jésus : je n'ai jamais vu ce qui était sur la table. Au contraire, chez Paul Véronèse, ne voit-on pas du premier regard l'eau se changer en vin * ?

La Cène eut une grand retentissement à une des meilleures époques de l'art. Elle excita l'admiration de tous. Léonard de Vinci n'eût-il fait que ce chef-d'œuvre, qu'il serait le plus grand peintre moderne.

« Une seule fresque a fait autant pour Léonard de Vinci que cent portraits ou tableaux pour le nom de Titien ; les fresques de Polygnote, malgré leur caractère encore primitif, n'excitaient pas en Grèce moins d'enthousiasme que le portrait d'Alexandre, dont le bras brandissait la foudre et semblait sortir du cadre par la force du modelé. Les peintres anciens, dans les œuvres détachées, montraient toute leur science des effets ; mais pour la peinture décorative, ils savaient se dépouiller de ressources dangereuses et se sentaient comme les athlètes dans le stade, d'au-

* Souvent le succès d'une œuvre d'homme est l'effet du hasard, ou d'un certain concours de personnes et de choses ; tels les faits de guerre. Dans ce cas, il est difficile, presque impossible de juger du mérite de l'homme par le succès de son œuvre.

Dans les arts, surtout dans les arts du dessin, il en est autrement. L'œuvre, une seule œuvre réussie, donne de l'artiste, de son talent et de l'étendue de son génie, une mesure exacte.

Digitized by Google

tant plus forts qu'ils étaient nus et désarmés. Plus leurs figures étaient espacées, importantes, plus il fallait qu'elles fussent belles, et cette nécessité suprême ne les effrayait pas. Ils renonçaient même aux accessoires, qui sont d'un si grand secours pour couvrir des surfaces considérables, et voulaient que rien n'altérât l'impression des types divins, héroïques ou charmants qui remplissaient la composition. »

Cette page, de M. Beulé, montre l'esprit des maîtres de l'antiquité et l'esprit de Léonard de Vinci. L'amour du style et le dédain des accessoires.

II

La *Cène*, ou plutôt le *Cénacle*, a presque disparu sous la main jalouse du temps et la main sacrilége des retoucheurs.

Ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre fut peint à l'huile de 1495 à 1498 sur le mur du réfectoire du couvent de Santa Maria delle Grazie, de Milan *. Quoique

* Le couvent *delle Grazie* de Milan, que Léonard a rendu célèbre, fut bâti très-pauvrement en 1462. En 1481 on étendit les dimensions

Léonard fût un des meilleurs chimistes de son temps, les couleurs de cette création furent si mal préparées, qu'il ne reste plus de lui que le dessin ombré au bitume. Et encore ce bitume lui-même est-il presque éteint.

Lorsque Raphaël Morghen voulut graver cette splendide page, il fut obligé de recourir à toutes les anciennes copies faites du temps de Léonard, pour retrouver l'esprit évanoui du maître. La gravure est belle ; c'est un chef-d'œuvre de patience, de dessin, d'expression, mais retrouve-t-on Léonard ? Où sont cette science de la lumière, ces études variées presque à l'infini des mains, des pieds, et même des cheveux de chacun des personnages de la *Cène* ? Morghen s'est souvent substitué au grand maître, aussi sa gravure n'est-elle qu'une traduction libre, ou plutôt qu'une

de son réfectoire en les portant à soixante brasses de longueur sur quinze de largeur. On donna à peindre l'un des chevets à Vinci. Le sujet de la composition, choisi ou imposé, fut la dernière Cène du Christ avec ses disciples. On mit à la disposition de l'artiste tout le mur du fond, dans sa largeur et dans la moitié de sa hauteur. Léonard y appliqua vaillamment sa composition : une grande table en travers, Christ assis au milieu, de chaque côté six apôtres. Les figures sont moitié plus grandes que nature, ainsi que l'exigeaient les dimensions de la salle.

En opposant les caractères, en alternant les physionomies, en variant les effets, les attitudes, les mouvements, Léonard a composé un tout équilibré et harmonique.

vague imitation du style, de la grandeur et de la concision savante de l'original.

La *Cène* est l'œuvre par excellence de Léonard de Vinci : il y a épuisé sa science, son inspiration, son génie. Il a répandu sur cette page tout ce que renfermait son cœur, son esprit, son âme*. Et il avait si peu mesuré les limites de son imagination qu'il les a dépassées avant de l'avoir finie ! La figure du Christ est restée inachevée, car, — disent les historiens de Léonard, — ayant épuisé ses forces à peindre les apôtres, il ne trouva plus d'expression assez digne pour représenter le Christ.

Ne serait-ce pas plutôt qu'il jugea que la divinité voilée du Christ ne pouvait pas être rendue par des lignes humaines ?

Ce qui paraît prouver que le grand artiste n'avait pas reculé d'abord devant la tête du Christ, c'est le carton dont parle Winkelmann, au chapitre I du livre IV de son *Histoire de l'Art*. « Si cela paraît une innovation choquante que de représenter le Christ sans

* Ame toute chrétienne, mais avec les vastes horisons du monde nouveau. M. Henri Delaborde a dit : « Instruit par l'Évangile, un petit enfant en sait plus long et plus vrai que les sept sages de la Grèce sur les mystères du cœur et sur la destinée de l'âme. Ainsi des peintres chrétiens et de la doctrine que leurs œuvres revèlent. » Léonard était surtout pénétré de l'Évangile du Beau.

barbe, je conseillerais à l'artiste de contempler et de prendre pour modèle le Christ de Léonard de Vinci; pour moi, je n'ai pas vu de plus belle tête que celle de la main de ce maître, morceau admirable qui se trouve dans le cabinet du prince de Lichstentein, à Vienne. Cette tête porte l'empreinte de la plus haute beauté virile, et on peut la recommander comme le plus parfait modèle en ce genre. »

On croit que c'est d'après ce carton que Matteini a dessiné la figure du Christ qui a donné à Raphaël Morghen l'idée de graver la *Cène*. Seulement Matteini et Morghen ont ajouté à cette figure une barbe naissante, telle que Vinci a dû la peindre, si on s'en rapporte aux plus vieilles copies de la *Cène*. Stendhall dit que Matteini s'est servi, pour son dessin, d'une tête de Christ au pastel qui appartenait au professeur Mussi, bibliothécaire à l'Ambrosienne. Il est vrai que Mussi parle de ce pastel, mais ce pastel de Mussi pouvait bien ne pas être l'étude que Winkelmann avait vue chez le prince de Lichtenstein. M. Passavant dit à ce propos : « Il y a lieu de croire qu'il est plutôt question d'une étude exécutée à la pierre noire et à la sanguine, qui se trouve actuellement à la galerie de la Brera, à Milan; elle a pour sujet une tête également sans barbe. C'est un très-beau dessin,

mais qui a beaucoup souffert et même a été retouché. »

De Piles a eu un dessin de la *Cène* par Léonard lui-même, bonne fortune inappréciable pour un historien de l'art; voir un dessin de maître c'est presque voir le maître, c'est l'entendre lui-même, c'est le génie dans son intimité; selon de Piles, « ce dessin est une preuve suffisante pour montrer combien profondément il pénétrait dans le cœur humain, et avec quelle justesse il savait en représenter tous les mouvements. »

Mais là où la pensée peut reconstruire entièrement la *Cène*, cette merveille de l'art, c'est devant les pages dispersées du musée de la Haye, devant ces études originales qui servirent à Léonard pour ses cartons. Lomazzo connaissait bien cette collection d'études, dessinées au crayon noir et relevées de pastel*.

* Elles avaient déjà passé dans plusieurs familles italiennes, et elles appartenaient aux héritiers de la famille Sagredo, de Venise, lorsqu'elles furent achetées vers 1740, par un consul d'Angleterre, nommé Udney. Ce qui dément l'opinion que certains ont avancée : que ces études avaient été volées, pendant la révolution française, à la bibliothèque Ambrosienne de Milan, où elles n'ont jamais été. En Angleterre, ces précieuses pages passèrent en différentes mains; sir Thomas Baring et Lawrence les possédèrent successivement. Woodbrun, le célèbre marchand de tableaux de Londres, en acheta dix, en 1835, à la mort de

M. Waagen dit : « Je ne crois pas que ces têtes aient fait partie du carton original définitif, car la partie inférieure du buste n'est indiquée que légèrement. Ce doivent être les études particulières de chacune des têtes de la seule composition capitale que Léonard ait jamais terminée. Elles ne peuvent pas être des copies faites par une main étrangère : la science, la vivacité, la finesse du sentiment, disent qu'elles ne peuvent être que de Léonard lui-même. »

Ce n'est qu'avec ces dessins, que la critique peut reconstituer dans sa pensée la plus magnifique page de l'art qui ait jamais été inscrite sur le mur d'un couvent, d'une église ou d'un palais. Ni la gravure de Raphaël Morghen, ni les copies de Luini, ni celles d'Oggiono, ni les dessins que nous en ont donné les élèves de l'École de Rome, ne peuvent nous dire ce qu'à été la *Cène* aussi bien qu'un seul des dessins du musée de la Haye. La main de Léonard seule peut nous révéler le génie de Léonard.

Lawrence. Selon M. Rigollot, parmi ces dix études « se trouvait la tête du Christ, d'une beauté admirable, et celles de saint Jacques et de saint Jean, également fort belles. »

III

Il y a un demi-siècle, on a publié en Italie et en italien un in-folio sur la *Cène* de Léonard de Vinci *.

* Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, libri quatro da Giuseppe Bossi, pittore; Milano, 1810, dalla stamperia reale, grand in-folio. Figure.

1re planche : — Tête de vieillard, chauve, avec une grande barbe, les cheveux et les sourcils longs. On croit que c'est le portrait de Léonard, d'après une inscription de Lomazzo, gravée au-dessous. 2me planche : — Tête de Christ, d'après un dessin original de Léonard, gravée par Giuseppe Longhi. 3me planche : — Tête de jeune homme avec des cheveux frisés, d'après un dessin au crayon rouge, de César da Sesto. 4me planche : — Tête d'homme d'âge mûr, de profil, d'après un dessin original. 5me planche : — Tête, en sens opposé. 6me planche : — Figure d'homme, avec des jambes et des bras doubles, d'après un dessin original.

Cet in-folio se divise en quatre livres. Cette division n'est pas rigoureusement logique. Chaque livre renferme une série de documents historiques, et des considérations critiques relatifs à un sujet donné. Ce sont plutôt quatre recueils aboutissant à un même objet : Léonard de Vinci et la *Cène*.

Dans le premier livre on passe en revue la plupart des écrivains qui ont parlé de Léonard et de la *Cène*; dans le second on décrit l'œuvre originale; dans le troisième on fait la description de toutes les copies connues — et l'auteur s'étend longuement sur la sienne. Le quatrième livre traite de sujets se rapportant directement à la *Cène*. L'auteur est persuadé que cette étude « est la plus complète de toutes celles qui

L'auteur de cet in-folio, le peintre Giuseppe Bossi, avait été chargé en 1807, par le vice-roi d'Italie, d'exécuter une copie de la *Cène*. L'original étant presque entièrement détruit, il se vit obligé de rechercher et d'étudier, dans tout l'œuvre de Léonard, l'idée de la composition et du travail.

Mais c'est un peintre qui écrit et qui brouille souvent la palette du style; j'ai tenté de débrouiller le chaos où il pétrit son idée. Il commence par la vie de Léonard de Vinci. C'est une biographie à fleur de vie. Nulle originalité, nulle profondeur. C'est Lomazzo et Vasari, moins la science et la curiosité. Les notes sont meilleures que le texte. Voici d'ailleurs une page de l'introduction:

« J'ai entrepris ce travail sur la Cène peinte par Léonard de Vinci dans le couvent delle Grazie à Milan, parce que tout ce qui a été écrit jusqu'ici sur ce chef-d'œuvre me semble incomplet, et insuffisant

ont paru jusqu'ici. Il espère qu'elle donnera une idée exacte de l'œuvre principale du Vinci à ceux qui ne la connaissent point; qu'elle sera pour l'histoire de l'art un sérieux commentaire, qu'elle pourra faciliter les efforts de ceux qui essayeront une restitution plus précise de cette merveille de la peinture. » Tels sont les sentiments généraux qui l'ont dirigé dans son travail. Il désire en outre, en le publiant, être utile aux jeunes peintres et à ceux qui aiment à penser dans les arts du dessin.

pour les érudits, inutile pour les jeunes peintres. Sans doute je n'ai ni le temps ni le talent nécessaires pour le mener à bonne fin ; j'espère cependant être plus complet que les écrivains qui m'ont précédé, étant tous peu instruits des choses de peinture et ne connaissant pas assez bien l'œuvre du maître. Ce qui me fait croire que mes efforts ne seront pas vains, c'est que ce travail est le résultat de longues et sérieuses études de la Cène. L'état où j'ai trouvé l'œuvre primitive, la nécessité où j'ai été de substituer ou de supprimer certaines parties d'après l'examen des œuvres de Vinci ou d'après ses principes d'art, m'ont obligé de décrire non-seulement l'œuvre elle-même, mais encore toutes les copies qui en ont été faites. Cette description donnera de l'œuvre de Léonard, à ceux qui ne la connaissent point, une idée exacte, fournira à l'histoire de l'art des détails importants, et mettra en évidence les sources auxquelles j'ai puisé pour *recomposer*, plutôt que pour copier ce grand flambeau de la peinture. Bien plus, ceux qui auront occasion d'entreprendre le même travail, pourront, en joignant leurs efforts aux miens, arriver à une restitution de plus en plus parfaite de l'œuvre primitive. Tels sont les sentiments qui m'ont animé en publiant mon travail. »

Après avoir passé rapidement devant les historiens de Léonard de Vinci, Bossi décrit laborieusement le chef-d'œuvre du grand maître, s'efforçant d'être philosophe et analyste. Mais combien de pages diffuses, combien de phrases perdues ! Toutefois il y a plus d'une page digne d'être recueillie.

J'essaye de traduire quelques idées du peintre dans le flux et le reflux des mots. Le livre de Bossi est au moins d'un homme qui avait profondément étudié l'œuvre de Léonard, la plume et le pinceau à la main. Voilà pourquoi ce livre mérite toute discussion. Voilà pourquoi il est le meilleur commentaire du Cénacle pour ceux qui aiment à voir par les yeux des autres.

IV

Pour mieux apprécier le caractère des figures, il convient de les étudier chacune séparément, en commençant par celle de Jésus.

L'apôtre, à la gauche du spectateur, qui se lève en s'appuyant sur la table, est l'apôtre Barthélemy ; — le second, Jacques le Mineur qui, la main droite sur l'épaule du voisin, étend la main gauche comme pour

Digitized by Google

se renseigner sur le sens des paroles du Christ ; — le troisième, c'est l'apôtre André, les bras ouverts en signe de stupeur; — le quatrième, Pierre, un peu penché, dépassant Judas, et demandant à Jean le nom du traître. Il est facile de reconnaître Judas et Jean qui terminent le groupe à la droite du Seigneur. A la gauche se trouvent l'apôtre Jacques, frère de Jean, ouvrant les bras en signe d'horreur ; — l'autre figure qui, le doigt levé, semble menacer le Judas, c'est Thomas ; — le troisième, les mains sur la poitrine, Philippe ; — le jeune homme qui se retourne comme s'il voulait répéter ce qu'il vient d'entendre, c'est Mathieu ; — le cinquième Thaddée ; — et le dernier, Simon.

La figure du Christ est le point lumineux de la composition. L'œil, après avoir parcouru toutes les parties du tableau, est toujours ramené vers cette figure adorable et ne s'en peut détacher. Le cou est levé avec noblesse ; la tête est légèrement inclinée sur le côté gauche ; les yeux sont baissés avec un air de gravité et de rêverie : l'esprit est déjà un ciel. La bouche est entr'ouverte comme si elle venait de parler. Il y a sur le front un léger mouvement de muscles. Les bras sont ouverts et les jambes réunies. Cette pose si simple révèle une

attitude, un sentiment, une pensée. C'est là le génie du peintre philosophe. Avant lui, les artistes qui ont traité le même sujet, ne voyaient, dans la Cène, qu'une cérémonie religieuse, un symbole, l'institution d'un sacrement. L'Évangile leur disait à tous, que Christ, ayant réuni ses élus, leur avait annoncé que l'un d'eux le trahirait. Ceux-ci pensèrent au fractionnement du pain ou à la bénédiction du vin; ceux-là à une distribution de vin et de pain. Une pareille interprétation est bien conforme à la donnée religieuse, mais elle est incapable d'éveiller le grand sentiment divin et humain.

Léonard conçut le sujet tout autrement. Il n'y vit pas un fait religieux accidentel, mais un fait général, plus près de l'homme et de Dieu. Il ne se contenta pas de satisfaire les esprits dévots. Il voulut pour lui les âmes de toutes les époques et de toutes les religions *.

Suivant l'Évangile, Christ avait déjà annoncé à ses amis qu'il était venu en ce monde pour le salut des hommes, et qu'il ne resterait pas longtemps avec

* Jésus voit son système d'amour universel renversé. Le fils de Dieu s'est trompé : il a jugé des hommes d'après son cœur. Sa douleur est telle qu'en disant aux disciples ces tristes paroles : *L'un de vous me trahira*, il n'ose regarder aucun d'eux. » (Stendhal.)

Digitized by Google

eux. Il réunit douze de ses plus fidèles. Le voici à table. Il leur dit que l'un d'eux le trahira et le mènera à la mort.

C'est là toute l'histoire de l'âme et des passions : Une d'elles la trahira.

Léonard s'arrête ici. Il saisit ce moment, et cherche à rendre l'effet que doivent produire les paroles du Christ sur les onze amis et sur le Judas. La diversité des tempéraments, des âges, des caractères devient pour lui la cause de cette grande variété qu'il a mise dans toute la composition, et qui lui a fait éviter la monotonie résultant de la présence de treize figures toutes viriles. La colère, la vengeance, l'horreur, le doute, la douleur, les mouvements intérieurs provenant des paroles du protagoniste, lui offrent une variété infinie d'expressions et d'attitudes dont les effets, différents, suivant le caractère et le tempérament de chaque figure, mais produits par la même cause, sont rapportés à un mobile commun, et donnent ainsi à l'œuvre une unité surprenante.

Dominé par ces idées, Léonard disposa ses personnages dans l'ordre indiqué plus haut. Il est difficile de décrire dans toutes sa majesté déjà divine et encore humaine la tête du Sauveur, et pour la montrer à ceux qui n'ont point vu l'original ou une copie sé-

rieuse. L'expression est si parfaite, les nuances sont si multiples, si finies, si infinies, qu'elles échappent à toute analyse. C'est Dieu lui-même.

Une riche draperie, composée d'une longue tunique et d'un large pallium, enveloppe la figure de ses plis à la fois grandioses et simples. La tunique a des manches très-larges. Elle se groupe sous le cou, et sous une agrafe, en plis minces, très-fins, plus serrés au centre, autour de l'agrafe où brille une pierre précieuse. Au-dessus de cette pierre apparaît une partie de l'*interula* ou de l'*indusio* que l'on aperçoit aussi sur les mains. Le pallium prend la figure en écharpe avec des plis larges et souples, de l'épaule gauche au flanc droit, et tombe sur les pieds en couvrant les genoux et en partie les jambes. Le pallium est azur, et la tunique rouge. Les pieds, chaussés de sandales, sont placés parallèlement, l'un un peu plus avancé que l'autre, pose reproduite par le Titien dans la Cène d'Emmaüs, et par Gaudenzio Ferrari dans son tableau de la Passion.

Digitized by Google

V

Jean forme groupe avec les figures voisines de Judas et de Pierre. Le contraste résultant du rapprochement et du groupement de ces trois figures est historique. Personne, avant ni après Léonard, n'y a cherché un effet. Léonard savait bien que certaines choses qui ne frappent pas l'esprit dans une page d'histoire acquièrent une très-grande importance lorsqu'on les reproduit par l'art. Ces choses mises sous l'œil de l'observateur produisent une impression qui est due seulement au génie de l'artiste.

Selon l'évangile de Jean, ce jeune apôtre était assis, à table, à côté du Sauveur, la tête appuyée sur sa poitrine. En entendant Jésus annoncer une trahison, Pierre demanda à Jean le nom du traître. Jean répéta la question à Christ, et Christ répondit que le traître serait celui auquel, sans bouger de sa place, il offrirait du pain, c'est-à-dire à Judas Iscariote. D'après cette donnée, Léonard devait placer Jean près du Christ, comme marque de faveur et de prédilection; près de Jean, Pierre, afin que celui-ci pût

l'interroger sur les paroles du Sauveur; et Judas assez près du Christ, pour que Jésus pût lui offrir le pain sans se lever. Interposer d'autres convives entre Christ et Judas, entre Pierre et Jean, aurait mis obstacle au développement de tous ces petits événements qui ont leur importance dans la situation posée. Léonard avait d'abord réservé une seconde place à côté du Rédempteur, pour le frère de Jean, Jacques le Majeur. Il ne lui restait donc plus pour Judas qu'une place près de Jacques. Mais en l'éloignant de Pierre et de Jean, il aurait coupé en deux l'attention, et perdu tout ce grand effet : la lâcheté de Judas, l'indignation de Pierre, et l'amour de Jean qui, seul, suivit son maître jusqu'au tombeau.

Vinci a peint Jean comme s'il l'avait vu à la Cène, dans sa vraie attitude. Jean sommeillait presque sur le sein du Sauveur, lorsque celui-ci fit la révélation de la trahison qui le menaçait. A cette révélation l'apôtre devait se retourner et interroger le maître au moment où Pierre, indigné, se penche derrière les épaules de Judas, et interroge Jean lui-même. Jean tend l'oreille au premier des apôtres, et par un léger haussement d'épaules lui fait comprendre qu'il ne connaît point l'homme auquel le Christ fait allusion. Le mouvement de ses sourcils, ses yeux baissés

expriment son horreur pour la trahison et sa profonde douleur à l'idée de la mort prochaine du maître aimé. Il a les mains entre-croisées, posées mollement sur la table, pour indiquer le repos qu'il avait pris sur le sein de Jésus avant l'action.

Cette représentation des effets d'un mouvement qui laisse entrevoir sur les figures les traces d'une précédente occupation est souvent enseignée par Léonard dans ses écrits. Elle explique l'attitude de Jean et celle des autres convives. La passivité apparente de Jean ne doit pas étonner, bien que la situation semble porter tous les esprits à une manifestation de grande activité. L'effet à réaliser est d'autant plus grand que le contraste de deux situations est plus accentué. Mais il ne faut pas laisser dominer le caractère de la situation précédente de manière à masquer l'effet de la situation qui fait l'objet principal de l'action. Dans la composition de Léonard, l'effet varie en raison du caractère des figures. Jean, le disciple de prédilection de Jésus, en entendant le maître parler de trahison, devait sentir une douleur profonde plutôt qu'un sentiment de haine. Le tempérament de cet apôtre contemplatif, l'entraîne à la rêverie et à la solitude, tandis que celui des autres convives est porté à l'action. Ce caractère supprime,

dans une composition bien entendue, tout geste violent. Dans l'attitude de Jean on devait donc indiquer la situation précédente plus vivement que celle de tout autre apôtre. La situation nouvelle, amenée brusquement, présentée comme situation dominante de tout travail, pouvait bien le remuer fortement, mais jamais elle ne devait le pousser à une manifestation exagérée contraire à sa nature pacifique, à son caractère méditatif. Il ne restait donc à Léonard que d'exprimer la tristesse et la douleur, par un faible mouvement des lèvres et des sourcils ; et c'est ce qu'il fit en peignant celui qui symbolise la vie contemplative.

A la droite de Jean est assis Judas. Il se recule en arrière, étonné de se voir découvert, il tend la main gauche en signe de stupeur, et de la main droite il serre une bourse de façon que cette main ressemble, selon Dante au poing fermé que montreront les avares en sortant du tombeau. Dans son mouvement honteux, il se soutient sur le coude droit appuyé au milieu de la table, et renverse la salière, signe de mauvais augure. La pose de cette figure, son geste, sa physionomie, tout indique l'avarice, la perversité, la fraude, le vol, la trahison.

On a reproché à Léonard d'avoir mis la bourse dans la main de Judas pour indiquer que c'est là le prix de

sa trahison. Léonard qui, dans sa composition, s'en tient toujours à la vérité historique, n'a pu commettre une erreur aussi grossière. Il a mis la bourse dans la main de Judas, parce que cet apôtre était le dépositaire de l'argent de l'association apostolique qui n'avait point de domicile ni de résidence fixe. Il la lui fait serrer fortement pour montrer sa passion pour l'argent, passion qui va du vol à la trahison.

Léonard, disent ses biographes, mit longtemps son imagination à la torture, pour trouver « une forme plastique en rapport avec le tempérament de Judas, et une attitude qui rendît vraisemblable sa perversité, la passion de l'argent qui le poussa à vendre pour quelques deniers le sang de son ami. » L'histoire, là-dessus, ne lui était pas d'un grand secours. Comme toutes les natures bien trempées, son imagination délicate devait éprouver quelque répugnance à s'occuper de sujets moralement repoussants, de vices ignobles comme l'avarice, l'espionnage, la trahison. L'art traite, il est vrai, de semblables sujets, mais à côté il place toujours quelque chose de noble et de grand. Comme la tragédie antique, l'art fait du terrible qui émeut, jamais de l'horrible qui repousse. Léonard cependant, obligé de représenter Judas, lui donna une place secondaire

et fit en sorte que les regards de tous les convives se portassent sur lui pour s'en détourner aussitôt avec horreur.

Il est facile, de se faire une idée de l'attitude de Pierre. Pierre, indigné et colère, en entendant la révélation du maître, se lève pour interroger le confident du Christ, l'apôtre Jean. De sa main gauche il montre le Sauveur comme pour demander le sens de ses paroles, et sa main droite semble s'égarer sur un couteau ou une petite épée. Ce mouvement doit indiquer le vouloir de Pierre de venger son maître, ou son habitude de se servir des armes.

André est placé à côté de Pierre, son frère. Ce rapprochement ne suffirait pas à nous dire son nom si dans la plus ancienne copie de la Cène, la copie de d'Oggiono, ce nom ne se trouvait écrit sur la draperie. Son attitude est le reflet du caractère que l'histoire religieuse donne à cet apôtre. Paisible, doux, fidèle à ses affections, André fut le premier apôtre que Christ accueillit. Il garda à son maître une foi inaltérable, jusqu'au martyre qu'il fut heureux de subir par un crucifiement comme Jésus. Il est assis gravement. Frappé de stupeur en apprenant la trahison, il indique l'état de son âme en ouvrant les mains et en arquant les lèvres et les sourcils. Cette

attitude est une application des principes de Léonard. Dans son traité de la peinture, à propos de l'expression à donner à une figure qui écoute quelqu'un, Léonard dit : *Faites que la bouche du vieillard qui entend un orateur exposer des maximes, soit fermée par la surprise, qu'elle soit tirée aux angles sous les plis nombreux des joues; que les sourcils soient arqués à leur point de jonction et forment beaucoup de plis sur le front.* André ne peut croire qu'un de ses compagnons soit capable d'une aussi grande trahison. Sûr de lui-même, l'étonnement ne laisse pas en lui de place à la curiosité de savoir le nom du traître. Sur son visage apparaissent, dans tout leur éclat, la fidélité, la noblesse, l'amitié unie au calme de l'âme qui contraste très à propos avec l'emportement de Pierre. Le peintre par le manteau qui couvre les épaules en retombant sur les bras, montre l'homme calme dans ses mouvements. Il diffère en cela de son frère. Pierre, emporté et fougueux, porte le manteau roulé sur l'épaule gauche de manière à avoir le bras droit libre. De même les tons, les demi-teintes des vêtements d'André sont plus faibles, ont moins d'éclat relativement à ceux des autres figures. Son manteau est d'un vert clair; sa longue tunique aux plis souples et fins est d'un jaune rougeâtre, se

rapprochant de la couleur de la noix. Son visage ressemble peu à celui de Pierre, si ce n'est par les traits généraux qui indiquent une commune origine. Les autres traits révèlent des sentiments individuels. La différence des caractères était grande entre les deux frères. Faire leurs visages plus ressemblants qu'ils ne le sont, aurait été une faute.

Il est facile de reconnaître dans la figure de Jacques le fils d'Alfée, cousin de Jésus. Sa ressemblance frappante avec le Nazaréen, est décrite dans le commentaire de Nicolo di Lira, à propos d'un passage de Paul. Paul écrivant aux Corinthiens leur dit que Christ apparut, séparément, à Jacques. Et le commentateur ajoute que ce fut, non-seulement à cause de l'amitié qui existait entre eux, mais à cause de leur ressemblance. Malermi, auteur d'une traduction et d'un commentaire des *Vies des Saints*, que Léonard étudia pendant qu'il travaillait à la Cène, dit au sujet de Jacques : « Cet apôtre passe pour le frère du Seigneur, parce qu'il lui ressemble en tous points, si bien qu'on les prend l'un pour l'autre. Aussi les Juifs, en allant arrêter le Christ, eurent besoin d'un signe de reconnaissance, le baiser de Judas. Judas était le familier, le serviteur du

Christ, et le distinguait parfaitement de Jacques. » Ignace, à son tour, dans la lettre à Jean l'Évangéliste, confirme cette ressemblance. « Si cela m'est permis, je veux aller du côté de Jérusalem pour y voir le vénérable vieillard Jacques, surnommé le Juste, lequel, dit-on, ressemble à Christ, par la figure, par sa vie, par sa manière de converser, comme s'il eût été son frère, né de la même mère, le même jour. Et l'on m'assure qu'en le voyant, il me semblera voir Jésus-Christ dans toutes les parties de son corps. » Léonard suivit cette tradition. On peut s'en assurer en examinant ce qui reste de la figure de Jacques dans l'original et en étudiant les copies qui en ont été faites. Tandis que dans les copies les têtes des apôtres varient, celle de Jacques garde toujours plus ou moins le type du Christ.

L'attitude de cet apôtre est très-simple : Jacques se retourne comme Pierre vers Jean pour s'éclairer sur le sens des paroles du Christ. Il semble espérer que Pierre saura de Jean le secret du maître. Un léger haussement des sourcils, un faible écartement des lèvres, indiquent assez l'inquiétude d'un homme qui s'informe, le doute dans l'âme, hésitant et atterré. La modération de son caractère ne permettait ni un mouvement de colère, ni un geste violent. Il appuie

la main droite sur l'épaule d'André, et étend la main gauche comme pour montrer ou pour chercher Pierre qui en ce moment ne veut connaître que le traître. La draperie aussi est d'une grande simplicité. Léonard a voulu continuer dans les vêtements la ressemblance traditionnelle de cet apôtre avec Jésus. Il lui donne une tunique d'une coupe et d'une couleur se rapprochant de celle du Sauveur. Comme Vinci était obligé de mettre dans la même composition deux têtes semblables, il évita le danger, en faisant l'une de profil, l'autre de face, tout en maintenant au personnage principal la pose que les anciens ont nommée, avec raison, *pose de majesté*.

La sixième place, à table, de ce côté, la dernière, est occupée par Barthélemy. On ne reconnaîtrait point cette figure sans l'inscription de la copie d'Oggiono. L'Évangile dit peu de choses sur cet apôtre. Plusieurs auteurs se demandent même s'il n'est pas Nataniel, dont parle beaucoup Jean qui ne nomme jamais Barthélemy. Bossi rappelle son origine égyptienne ou syriaque, qui le fait noble, paysan, ou laboureur. Voici ce que dit Malermi dans ses *Vite de' Santi*, que Léonard consulta souvent : Dans la légende, le portrait de Barthélemy est décrit par une

idole indienne, dans le corps de laquelle se trouve le diable. « Ses cheveux sont noirs et crépus, sa peau est blanche. Il a les yeux grands, le nez effilé et droit, la barbe longue et peu de poils blancs. Il est vêtu d'un manteau blanc doublé de pourpre. Depuis vingt-six ans ses vêtements et ses chaussures ne sont ni usés ni sales. » L'idole ajoute que Barthélemy était servi à table par des anges; qu'il était fort, de joyeuse humeur et disait la bonne aventure. Pour le nez effilé et la couleur des cheveux de cette figure, Léonard ne s'est pas trop éloigné de la description légendaire. Il le fit brun et plus robuste que les autres figures, voulant peut-être indiquer ainsi son origine égyptienne ou son état de laboureur. Il s'éloigna de la légende pour les vêtements. La légende couvre Barthélemy d'une tunique blanche sans manches, et d'un manteau également blanc, orné de pourpre et de pierres précieuses. Léonard pensa qu'un pareil vêtement était trop peu apostolique. Il lui donna une tunique bleue ou violet-clair, et un ample manteau vert, attaché par un nœud sur l'épaule droite à la manière des chlamydes agrafées avec des boucles. La manche de la tunique est riche. Serrée par un ruban jaune sous le deltoïde, elle descend, avec des plis très-minces,

et suit les contours du bras jusqu'au poignet. La tunique, comme celle des autres figures, est longue et tombe sur les talons, bien qu'on la distingue à peine dans sa partie inférieure masquée par la draperie du manteau et par le croisement des pieds.

La pose de cet apôtre se distingue clairement de toutes les autres. Elle est en rapport avec la place qu'occupe la figure loin du Christ. L'apôtre voit, entre ses voisins, Jacques interrogeant Pierre, André, accablé et silencieux, Pierre interrogeant Jean. Il n'espère pas avoir d'eux la vérité. Doutant de ce qu'il vient d'entendre, il se lève en s'appuyant des deux mains sur la table, pour se rapprocher du Christ et mieux saisir ce qu'il va dire. Il était d'abord assis, les jambes croisées. Léonard, cherchant à accentuer, par le contraste, l'instantanéité du mouvement, laisse la figure dans la même position, lui fait plier les genoux, et la soutenant, en lui appuyant les mains sur la table, lui donne une expression si juste qu'il est impossible de mieux présenter un homme inquiet, ne sachant pas s'il a bien ou mal entendu.

Jacques le Majeur, qui va former le groupe de gauche, est assis à côté de Jésus. Il semble frappé d'effroi. Il se rejette en arrière et ouvre les bras; par

son attitude et par l'expression de son visage, il indique cette commotion subite qu'on éprouve à la vue d'une infamie brusquement présentée. Sa tête est penchée en arrière comme celle d'un homme vivement saisi d'horreur. Les sourcils sont baissés et contractés ; le regard est fixe et incertain, la bouche ouverte et la poitrine soulevée.

La légende catholique donne à cet apôtre un tempérament ardent, facilement excitable, porté à la colère, non à cette colère brutale qui inspire à Pierre des sentiments de vengeance, mais à cette colère que ressent l'homme contenu à la vue d'un crime, qui, sans le pousser à prendre une arme, trouble sa conscience. Guidé par cette donnée, Léonard a différencié cette figure de celles de Pierre et de Thomas qui représentent l'emportement et la menace[1].

[1] Quelques écrivains, Gallarati, Cochin, la Lande, ont prétendu que cette figure avait un double petit doigt à la main gauche. Voici l'explication la plus rationnelle de cette main à six doigts.

L'apôtre, en ouvrant les bras, étend la main gauche sur la table, et couvre en partie la main d'un apôtre voisin. Ces deux mains sont placées de telle façon que leurs doigts suivent la même direction. On voit cependant le dos de l'une et la paume de l'autre. Cette seconde main n'est pas bien visible. D'abord elle est recouverte, presque totalement, par l'autre ; puis elle se trouve comme isolée au milieu des draperies des personnages qui pressent et enveloppent presque la figure à laquelle elle appartient. On ne voit rien du coude. Le mouvement

Digitized by Google

La tête de Jacques le majeur ressemble à celle de Jacques le Mineur et du Christ *.

La figure de Thomas se penche derrière celle de Jacques le Majeur. Il lève le doigt de la main droite en signe de menace. La main gauche tient encore à la table et semble saisir vivement un couteau. Son caractère est le même que celui de Pierre.

La tradition religieuse ne parle guère de Philippe, dont la figure exprime la plus grande douceur, une amitié profonde, une abnégation absolue. Elle rappelle le caractère de Jean, mais avec plus d'expres-

est d'accord avec l'attitude de la figure, mais la main n'a ni bras ni draperie de rappel. Le temps, l'ignorance du premier retoucheur de la Cène, ont fait, peu à peu, disparaitre cette main peu apparente, et n'ont laissé subsister que le petit doigt.

Sur cette main à six doigts, il n'existe aucun documont. Les écrivains de l'époque de Léonard n'en disent rien. A la dernière retouche do la Cène, le sixième doigt a disparu. Dans les gravures modernes, ce doigt et cette main ne sont pas indiqués. On les retrouve dans les gravures de la Cène faites entre la première retouche et la dernière. Cependant, en regardant l'original de bien près, on finit par découvrir, à travers l'empâtement des retoucheurs, une croûte légère, ayant la couleur de la chair, et indiquant que là il a dû y avoir une main. Il n'est donc pas question d'une main à six doigts, mais d'une main appartenant à une figure, et qui a été supprimée.

* Dans son livre, Bossi donne la gravure d'une belle tête du Christ traîné au Calvaire, d'après un dessin original du Vinci. Cette tête ressemble, par l'expression générale des traits, la forme du nez et de la bouche, à celle de Jacques le Majour.

sion. Ce sont les contemplatifs. En entendant les paroles du maître, Philippe reçoit une vive commotion, se lève en appliquant ses mains sur sa poitrine et, par toute son attitude, proteste de sa foi et de son dévouement.

D'après la plupart des écrivains, la figure tournée de profil vers les deux derniers convives, avec ses mains vers le Christ, représente l'apôtre Mathieu. Cette attitude est double et bien trouvée. Elle établit un lien entre les différents éléments du groupe de gauche, et n'empêche nullement la figure d'être en rapport avec le personnage principal. Les vêtements de l'évangéliste sont variés. La tunique est d'un bleu-gris; le manteau est azur avec une doublure jaune un peu fanée. La manche de la tunique, ample à la naissance du bras, est serrée au coude, et va en se rétrécissant, comme celle de Barthélemy. L'ensemble de la figure révèle un homme d'un esprit cultivé et d'une condition plus fière que l'esprit apostolique.

Thaddée a une attitude qui indique la consternation, une incertitude douloureuse. Il est quelque peu tourné vers son voisin. Par le mouvement de la main droite, par la manière de poser la main gauche sur la table, par la direction du regard en sens opposé à celui de

la tête et en lui faisant baisser les angles de la bouche, Léonard a su donner à cette figure une attitude originale, en harmonie avec l'ensemble de la composition. Il en est peu qui disent mieux que celle-ci ce qu'elle sent et ce qu'elle pense*.

L'apôtre Simon est assis gravement au bout de la able, en face de Barthélemy. Beau caractère à la Vinci. Philosophe grec imprégné du sentiment chrétien

Barthélemy, croyant avoir mal entendu, se penche en avant comme pour demander à être éclairé. Simon, qui a compris sur le sens des paroles du Christ, reste immobile, tout entier à sa douleur et à son incertitude sur le nom du traître. Cette douleur et cette incertitude sont clairement indiquées par l'attitude de la figure ; c'est la même onction, c'est la même âme qui illumine le visage et adoucit l'expression. Un large pallium enveloppe la figure et le siége sur lequel elle est assise. L'apôtre avec la main droite se couvre de la draperie, les bras et toute la partie inférieure du corps, et avec la main gauche

* Cette figure a été très-altérée par le temps et les retouches. Aujourd'hui il est impossible d'en découvrir de vraies traces sur l'original. Mais son expression a été si nettement rendue et avec tant de vigueur que toutes les copies la présentent avec un grand relief.

il la rejette sur l'épaule, d'où elle retombe en gros plis. La couleur de l'étoffe est jaune dans les parties éclairées et rouge brun, dans les parties ombrées. La tunique est blanche avec des manches riches, un peu moins étoffées que celles du Christ et de Jacques le Majeur.

Mais c'est vainement que la plume tente d'indiquer à larges traits cette composition biblique et épique à la fois. C'est le triomphe de la vérité et du sentiment. Comment exprimer aussi bien que le pinceau de Léonard cette grande action pacifique qui montre un Dieu déjà rayonnant de l'auréole du ciel, mais baissant les yeux avec tristesse devant la trahison de la terre.

VI

Léonard place son action dans une salle dont le plafond est soutenu par des poutres qui le coupent à angles droits et s'appuient sur une architrave à double rouleau. Les murs latéraux sont tendus de tapisseries appliquées sur des panneaux, — quatre de chaque côté, — laissant entrevoir des ouvertures dont il est difficile de déterminer la destination. Ces ouver-

tures sont effacées dans l'original. Dans le fond, au milieu, une porte avec des pieds-droits et deux fenêtres sans ornements. On voit un ciel pur et des montagnes qui se perdent aux lointains horizons. Les tapisseries sont couvertes d'arabesques rouges sur fond vert. Le parquet est longé de bandes suivant la direction des poutres et dans le sens de la longueur de la salle. Ces bandes, d'un jaune clair, se détachent sur le rouge ocre. Les murailles et le plafond ont une teinte cendré clair que les ombres et les reflets n'altèrent point.

L'architecture est toute biblique. Elle n'a rien du triclinium grec ou romain. L'ornementation des tapisseries rappelle l'éclat oriental et la richesse du maître du lieu. Mais les tons sont étouffés à dessein. Le peintre ne voulait pas que le regard du spectateur quittât la table. Ici, comme pour toutes les figures de la composition, Léonard a été d'une grande originalité.

Les autres détails sont traités avec une extrême sobriété contrairement à ses préceptes de peinture. Le ciel, entre les pieds-droits de la porte, est large et sert de fond à la figure principale qu'il rend ainsi plus nette. La table laisse un grand espace entre les personnages et la porte qui donne vue sur des lieux dé-

serts, sans arbres, sans habitations, pleins de silence, ainsi que l'exigeait le sujet de la composition. Tout respire ce calme que Jésus cherchait à Sion pour la célébration de ses mystères *.

* A propos de ce chef-d'œuvre qu'il va copier, Bossi présente de longues considérations théoriques sur le beau, le *vrai idéal*, — notion de vérité ayant pour point de départ un fait naturel, mais exagéré, faussé par l'idée ou l'imagination, — *Vrai réel*, ou le fait naturel, tel quel. Il déduit de là l'existence de deux séries de types, — notions de formes plastiques, — *types naturels et types artificiels* ou de tradition. Il fait ensuite un résumé rapide de l'évolution artistique en Italie pour montrer les développements de ces deux séries de types.

Giuseppe Bossi commença la copie de la Cène pour le vice-roi d'Italie en 1807; il la termina en 1810. Trois années, comme pour l'original. Selon lui, ce n'est ni une copie ni une imitation, mais tout simplement une tentative de reconstruction de l'œuvre primitive, telle qu'elle devait être en sortant des mains de Léonard.

Bossi commença par la figure de Barthélemy. Dans l'original, cet apôtre a disparu. Aussi la gravure de Morghen reproduit simplement la tête de la copie de Castellazzo. Les draperies sont telles qu'on les voit dans toutes les copies ; seulement, Bossi a indiqué plus vivement la teinte verte du manteau et l'azur de la tunique. La main gauche a les doigts serrés et non ouverts, comme dans la gravure et dans quelques copies. La main droite s'appuie et s'attache à la table, qui est sans nappe, comme dans l'original. Les pieds de la figure sont quelque peu soulevés, ainsi que l'exigeait son attitude momentanée.

La figure qui suit, Jacques d'Alfée, pour le ton général, est conforme à celui des copies et de l'original. Elle a des draperies rouges, et ressemble à celles du Christ. « Je suis d'accord ici avec toutes les copies. Pour les contours, j'ai suivi la copie de Bianchi (copie Ambrosiana), accentuant là où l'artiste avait été faible. La main gauche est dans l'attitude de désigner quelqu'un. Les pieds sont suppri-

Léonard n'a pas été moins historique et moins fidèle avec la table de la Cène : il la peignit sur une

més, comme dans la plupart des copies. La longue tunique rouge de la figure tombe sur le parquet.

« La figure d'André est traitée toujours d'après la copie de Bianchi. Elle a les cheveux gris, le front ridé, les lèvres légèrement arquées, comme Léonard lui-même l'indique sur une figure de vieillard écoutant quelqu'un. La couleur de la tunique est à peu près semblable à celle des copies. J'ai donné au manteau, sur la couleur duquel les copies varient, une teinte vert clair, froid, différent des autres verts de la composition. Un seul pied de la figure est en évidence.

« Le jaune vif du pallium et l'azur clair de la tunique de Pierre sont les mêmes que dans la plupart des copies et dans l'original. Les pieds ne sont point de profil, mais ils sont posés de façon qu'ils indiquent que Pierre était d'abord assis, et qu'il s'est levé subitement. »

Les copies donnent différentes interprétations pour la figure de Judas. Marco d'Oggiono ne l'a jamais faite de la même manière. La tête, d'après la copie de Bianchi, exprime non-seulement la lâcheté et les mauvaises passions, mais aussi le faux air de calme indiquant la peur d'être découvert. Elle exprime en outre la sécheresse de cœur, la perfidie, l'entêtement. Bossi a froncé les rides du front, fait la barbe rare, les cheveux crépus, d'un rouge fauve, et le visage brun. La tunique de dessus est grise, celle de dessous jaune brun, avec une échancrure bordée, comme dans toutes les copies, d'un ruban azur. Il adopta le ton gris pour la tunique de dessus, parce que cette couleur signifie misère, haine, désespoir ; et le ton jaune fauve pour la tunique de dessous, parce que cette couleur signifie trahison, fatigue, angoisse. Pour les mêmes raisons, le manteau est couleur perse foncé.

L'apôtre Jean a le manteau rouge et la tunique verte. Bossi a reproduit la tête de la copie de Bianchi, où elle a un air de noblesse

copie de la table même de la Cène qu'on possédait à Rome, dans l'église Saint-Jean-de-Latran. Cette table,

qu'on ne retrouve nulle part ; seulement il donna plus de relief aux bosses du front, afin de la rendre plus virile. « Je me suis servi d'une étude de Battista da Salaino, une tête de jeune homme, retouchée peut-être par Léonard. Les bosses du front sont en relief, bien que la tête ait une forme délicate, presque féminine. Ces reliefs du front indiquent un esprit profond, de la mémoire et de l'imagination. Je me gardai bien de présenter les muscles trop rudes. Je suivis les préceptes de Léonard, et je fis en sorte que *les jours, très-doux, allassent se fondre dans les ombres d'où naît la grâce et la beauté.* Dans cette figure, les pieds, les mains, les draperies, tout est noble, a un mouvement, une attitude tranquilles. Une grosse perle sur l'agrafe de la tunique symbolise, d'après Lomarzo, la candeur de cet ami de prédilection de Jésus. »

Au groupe de droite, Bossi donna à la tête de Jacques le Majeur quelque peu de la physionomie du Christ. Sa tunique a un ton plus clair que dans toutes les copies. Cette figure a été diversement interprétée. Tantôt elle a l'expression d'un homme qui regarde attentivement un objet, tantôt c'est un homme en proie à une grande douleur et sur le point de crier. Léonard a voulu simplement représenter Jacques accablé par ce qu'il vient d'entendre, et indiquer en lui sa ressemblance avec la famille du Christ.

Bossi essaya de représenter dans l'apôtre Thomas « le dévouement, et l'indignation menaçante. L'apôtre appuie la main gauche sur la table, et semble vouloir saisir un couteau. Il ne peut y avoir de discussion sur l'attitude de cette figure. Elle se trouve indiquée de cette manière dans les fragments de l'original, dans les plus vieilles copies, dans celle de san Vincenzo, et dans le bas-relief de Sarono. Sur le bras droit de l'apôtre est roulé le manteau qui tombe sur le pied gauche, comme pour bien démontrer que ce pied appartient à cette figure. Dans les copies, ce pied est si vaguement indiqué, qu'on le rap-

devenue sacrée, avait été apportée de Palestine par Vespasien, cet impérial pèlerin du Saint-Sépulcre avant saint Louis et Richard Cœur-de-lion.

Et, d'abord, où se passe la Cène? N'est-ce pas dans la maison du riche Joseph d'Arimathie, ce disciple

porte souvent à la figure voisine. Le manteau a une couleur composée de laque, de blanc et d'outremer, couleur qui, d'après Lomazzo, signifie élévation de caractère, mort par amour[1]. »

On a déjà parlé de l'attitude donnée à PHILIPPE par Marco de Oggiono, attitude contraire aux idées de Léonard, et à la vérité. La partie inférieure de la figure ayant disparu de l'original, l'erreur de Marco a été reproduite par les autres copistes.

Bossi rappelle que dans toutes les copies, les draperies de MATHIEU sont comprises diversement. On s'accorde généralement à leur donner un ton azur. Quelquefois on double le manteau d'une étoffe jaune; et la doublure apparaît dans la bande du manteau retournée sur le bras gauche. La copie de Castellazzo présente cette figure couverte de draperies bleu foncé, tunique et manteau. On remarque à la jonction de la manche de l'indusie avec le reste de la tunique, autour du deltoïde, un repli qui la diversifie de toutes les autres. Je me suis tenu, pour la couleur de ces draperies, aux quelques fragments qui en existent dans l'original, et à la copie de Bianchi, où la figure est le mieux entendue. Elle y est belle, digne, et a une forte expression. « L'expression de cette tête me laissa quelques doutes. Mais en revoyant les dessins de Léonard et de son école, j'y remarquai une tête dessinée d'après nature. Bien que son attitude soit différente, elle ressemble, par la physionomie, à l'apôtre Mathieu, et fait penser que le même modèle a dû poser pour les deux têtes. » Toutes les copies

[1] Toutes ces puériles significations des couleurs n'entraient pas dans le système de Léonard, qui était trop penseur pour chercher au-dessous de la pensée.

secret de Jésus dont l'Évangile a embaumé le nom? Chez les Juifs somptueux qui menaient la vie pieuse, on faisait la Pâque dans une salle réservée en haut de la maison ; la salle de Léonard est à l'étage supérieur d'une maison superbe comme un édifice : on

ne présentent pas la figure suivante de la même manière. Dans les unes la main gauche est estropiée, dans les autres le cou est disloqué On ne voit rien de semblable dans l'original. La tête y est grave, et a un caractère de grande modération.

Même analyse et même critique pour la dernière figure, l'apôtre SIMON.

Bossi aborda enfin cette belle et éloquente figure du CHRIST. Selon lui, à l'époque du Vinci, l'art pouvait exprimer avec force les conceptions de l'imagination. La notion de la forme plastique et des états moraux de l'homme étant plus nette, ce sentiment de fierté et cette sévérité d'expression de la figure du Christ qui s'imposaient aux artistes des époques précédentes, pouvaient être maintenus comme éléments d'un type de perfection. Léonard a dû accepter ce type et le développer. Il a dû combiner dans son Christ la beauté de la forme. et la force de l'expression. Il a pensé que l'élément divin se mêlant à l'élément humain devait avoir une action sur la nature physique de Jésus et en sublimer la forme. Du reste, il savait que la première des qualités morales à montrer dans Christ était la force et la grandeur; les autres qualités n'étaient qu'accessoires. Après avoir conçu la figure d'après toutes les règles de la beauté plastique, il lui a fait exprimer d'abord la puissance, puis les autres états moraux secondaires : l'amour, la résignation, la douceur, et, ayant égard au côté humain du Christ, il a cherché à voiler l'expression générale sous un air de grande résignation. Pour beaucoup de détails, Bossi eut recours au Traité de Peinture. Avec toutes ses belles théories, Rossi ne fit qu'une pâle copie du Cénacle.

devine bien que ce n'est pas un rez-de-chaussée ; c'est une chambre haute, magnifiquement meublée et poétiquement éclairée. L'œil plonge dans le paysage par les fenêtres qui s'ouvrent au fond ; ainsi étaient les fenêtres des cénacles juifs. La porte, ouverte comme les fenêtres, conduit sur un balcon ou une terrasse à balustrades. Tous les membres de la famille se rendaient dans cet oratoire, pour prier, pour discuter, pour manger, pour tous les exercices de la loi divine. Chacun y pouvait venir seul, sans autre convive que Dieu, sans autre interlocuteur que sa conscience. De sa chambre particulière, on pouvait s'y rendre secrètement. Aussi Léonard avait peint plusieurs petites portes aux deux cloisons latérales de son cénacle.

Léonard mit des tapisseries à la salle, parce que les tentures étaient l'ornement décoratif du temps. Joseph d'Arimathie ne pouvait pas négliger dans sa demeure les tapisseries, pas plus qu'un dilettante européen d'à présent ne néglige les tableaux dans son hôtel. Léonard avait fait sa tapisserie en feuillages et en fleurs naturelles, avec les couleurs mêmes de la nature. Ainsi les Juifs encore ornaient les salles de leurs fêtes religieuses. Cette suite de décoration dans leur fête intime des tabernacles s'appelait *scéno-*

pégie; elle imitait les pavillons en feuillage sous lesquels on célébrait le festin.

Il n'est rien dans le tableau de Léonard qui ne soit rigoureusement conforme à l'histoire, aux usages et aux mœurs de l'époque de Jésus, à la tradition locale de l'Écriture. La table rectangulaire suppose que les convives étaient assis, et non couchés, sur des siéges ordinaires : souvent les Hébreux mangeaient assis ; leurs tables étaient généralement carrées. Léonard a placé ses personnages sur trois côtés : le quatrième reste libre, pour qu'on puisse mieux voir les apôtres.

Léonard met sur la table de la Cène des citrons et des oranges. Est-ce une fantaisie du peintre? Vinci s'est-il souvenu dans la *Cène*, comme Véronèse dans les *Noces*, qu'il était du pays où le citronnier fleurit Léonard pourrait répondre que la Palestine est, aussi bien que l'Italie, la patrie des citronniers et des orangers ; on y appelait les oranges et les citrons des *pommes persiques* et des *pommes médiques*, à cause de leur lointaine origine asiatique.

Quel est le vin qui brille dans les verres de la *Cène?* Est-il grec, est-il syriaque, est-ce du chypre ou du malvoisie? Léonard ne l'a pas peint blanc ou blond ; il l'a peint rouge. Le grand artiste avait ses doctes raisons. Le vin qu'on buvait dans les repas so-

lennels de la Judée portait le nom de *jaïn*, lequel nom se traduit du chaldéen par *chamar*,—*vin rouge*. —Si cette liqueur eût été doree, on l'eût pu prendre pour du cidre, et le cidre n'était bu chez les Juifs que les jours familiers.

Quelques vénérables commentateurs ont dit que Jésus-Christ, le jour de la Cène, but dans une coupe d'argent à deux anses; et alors on se demanderait pourquoi Léonard a mis des verres sur la table au lieu de coupes. Au temps de Jésus, on buvait dans des verres de cristal, comme au dîner de Trimalcion.

Il y a de l'eau dans les carafes de la *Cène*. Le logique et scrupuleux Vinci a voulu éviter le reproche d'intempérance aux apôtres et au Sauveur. Il n'a pas voulu laisser subsister l'accusation des Pharisiens, que Jésus était un *buveur de vin*. Les Nazaréens faisaient profession de ne point boire de vin : la quantité de vin que Léonard a mise dans les verres des apôtres est fondée par le dogme chrétien sur cette action du Sauveur : que Jésus-Christ allait opérer le miracle de la transsubstantiation. C'est l'heure qu'il doit dire à ses disciples, en rompant le pain : « Prenez et mangez, ceci est mon corps; » en prenant le verre : « Buvez, ceci est mon sang. »

Digitized by Google

Les formes des pains ont soulevé aussi des contradicteurs. On ne mangeait jamais que des pains azymes, des pains sans levain, au repas de la grande fête des Juifs ; Léonard a figuré des pains ronds qui ne semblent pas assez minces pour des pains sans levain. C'est sans doute le texte d'Épiphane, un saint qui a écrit, que les pains de la Pâque étaient ronds, que Léonard aura suivi.

On est à la fin du repas, Jésus annonce qu'il va être trahi : « Je vous le dis en vérité, l'un de vous me trahira. » Les apôtres, affligés, lui disent : « Est-ce moi, Seigneur ? » On avait divisé l'agneau rôti sur deux plats, et les assiettes des apôtres montrent déjà les os et les reliefs de l'agneau. Il ne reste presque plus rien dans le plat, qui est du côté de Judas. Jésus va dire : « Celui qui met la main au plat avec moi me trahira. » Léonard a interprété l'Évangile en poëte chrétien : il a laissé vide le plat qui est devant le Sauveur ; il ne veut pas placer l'agneau devant celui qui est l'Agneau de Dieu lui-même, il ne donne aucun mets à celui qui est la nourriture même des élus. L'Église a placé à la fin de la Cène le sacrement de l'Eucharistie.

Léonard met un plat de poissons sur la table. Ce serait une hérésie selon les juifs. Le seul mets qu'on

pût ajouter au pascal agneau rôti était la laitue sauvage. La *Vulgate*, le livre hébraïque qu'il faut consulter, nomme laitues sauvages les *amertumes*, les *choses amères*, par exemple la chicorée, le céleri, la laitue. Léonard a peint de petites boules, grosses comme des olives, composées de ces diverses herbes, sur deux petites tourtières aux deux extrémités de la table. Les orthodoxes ont fait observer que s'il reste moins de ces olives du côté où il y a plus d'apôtres d'un âge avancé, c'est que chaque convive avait dû commencer par manger autant de ces espèces d'olives qu'il avait autant de fois fait la Pâque. Léonard avait su respecter encore ce point caractéristique de la religion juive.

Les grands peintres comme Vinci sont des historiens plus sûrs que Tacite et Tite Live.

Pierre a un couteau à la main. Pierre était un porte-glaive; c'est lui qui coupe l'oreille à Malchus dans l'Évangile. Léonard l'a représenté à table la lame à la main; Pierre avait sans doute découpé l'agneau.

Cependant l'immolation de l'agneau paschal devait se faire, selon la loi, entre le déclin et le coucher du soleil, depuis la seconde heure après-midi jusqu'à la sixième, et ce n'était que pendant la nuit qui suivait

Digitized by Google

l'immolation qu'on devait manger l'agneau. Léonard a un peu contrarié le texte de l'Exode. Son heure de la Cène, c'est le soir et c'est le jour. Un jour encore lumineux éclaire le tableau. Léonard n'a suivi que les paroles du Christ, qui avait voulu, selon saint Jean célébrer sa dernière Cène avant le coucher du soleil.

Le premier jour des azymes, les disciples s'adressèrent à Jésus : « Voulez-vous que nous vous préparions ce qu'il faut pour manger la Pâque? » Jésus leur répondit : « Allez-vous-en à la ville chez celui qui nous attend, et dites-lui : « Le Maître envoie vous dire : *Mon temps est proche ; je fais la « Pâque chez vous avec mes disciples.* » — Cet amphitryon inconnu, cet hôte d'élite choisi par Jésus, n'est pas nommé dans l'Évangile. Un homme riche et puissant entre les Juifs a gardé la gloire d'avoir reçu Jésus le jour de la Cène : c'est Joseph d'Arimathie. Ce noble Joseph d'Arimathie était un peu le parent de Jésus de Nazareth ; il était aussi son disciple caché. C'est à son cousin et à son maître que Joseph d'Arimathie livra sa maison, son temple, son *cenaculum*. Il lui fournit l'agneau et la table ; cet agneau, qui devint le symbole éternel de Jésus, et cette table que l'art de Vinci a rendue une deuxième fois immortelle.

VII

Ce coucher de soleil de la Cène, c'est la fin d'un monde. Ce jour lumineux du tableau de Léonard, c'est l'aurore d'un monde nouveau ; un monde nouveau qui a aujourd'hui plus de dix-huit siècles; une religion moins vieille que le prétendent les beaux esprits qui dissertent à table sur les dieux, des artistes, peut-être, mais ceux-là ne font pas la *Cène*.

Quand les Dominicains, pour agrandir la porte de leur réfectoire, firent couper les jambes de Jésus et les apôtres les plus proches, ce ne fut pas là le plus cruel outrage que devait subir le tableau des tableaux; il lui restait à supporter les restaurations sacriléges, et, en 1796, malgré les ordres du général Bonaparte, le réfectoire des Dominicains devenait une écurie pour nos dragons, qui s'amusèrent à jeter des briques à la tête des apôtres. Comme trois sièles auparavant les arbalétriers gascons lançaient leur flèches à la statue équestre de Francesco Sforza.

Si on sent encore une émotion religieuse en entrant dans la salle de ce chef-d'œuvre, c'est parce qu'on se trouve en présence de quelque chose de grand qui est mort, tant tout le drame divin de la Passion a été là vivant.

A dater de ce tableau suprême, le drame, s'il est permis d'employer à propos d'un sujet sacré ce mot tout profane, le drame venait d'être conquis à la peinture. Les personnages vivants, si variés dans l'unité, tous diversement occupés de la même action, tous selon leur caractère, en proie à la curiosité, à l'épouvante, à l'indignation, à l'amour. Et désormais la peinture existe, non plus seulement comme un moyen de décoration subordonné à l'architecture, mais comme un art complet, qui tire de lui-même toutes ses ressources et qui reproduit à la fois les actions et les aspirations de l'homme, toute sa vie et toute son âme.

Les libres-penseurs ont hasardé ce paradoxe : Léonard a consacré par le Cénacle le pain et le vin de la raison, comme si la parole du Christ n'était pas la souveraine raison. Pourquoi défigurer les textes au profit d'une secte, quand les textes sont l'expression d'une idée éternelle? Le Cénacle a été le portique de Léonard, ce philosophe par excellence qui a mangé le pain et bu le vin de Jésus-Christ.

Digitized by Google

Digitized by Google

LEONARD ENCYCLOPÉDISTE

Le premier parmi les modernes, Léonard de Vinci a élevé un temple à l'Expérience, cette divinité du doute qui cherche armée d'un flambeau.

A chaque pas de sa vie, à chaque page dans ses œuvres, Léonard de Vinci se retourne vers l'Expérience et la salue. Écoutez-le parler :

« La théorie, c'est le général ; la pratique, ce sont les soldats.

« L'interprète des artifices de la nature, c'est l'expérience. Elle ne trompe jamais ; c'est notre jugement qui quelquefois se trompe lui-même, parce qu'il s'attend à des effets auxquels l'expérience se refuse. — Il faut consulter l'expérience, en varier les circonstances jusqu'à ce que nous en ayons tiré des règles générales ; car c'est elle qui fournit les vraies règles. — Mais à

Digitized by Google

quoi bon ces règles? me direz-vous. Je réponds qu'elles nous dirigent dans les recherches de la nature et les opérations de l'art. Elles empêchent que nous ne nous abusions nous-mêmes, ou les autres, en nous promettant des résultats que nous ne saurions obtenir. (N. 85, 151, 294, 330.)

. . . .

« Il n'y a point de certitude dans les sciences où on ne peut pas appliquer quelque partie des mathématiques, ou qui n'en dépendent pas de quelque manière. (G. 96.)

« Dans l'étude des sciences qui tiennent aux mathématiques, ceux qui ne consultent pas la nature, mais les auteurs, ne sont pas des enfants de la nature, je dirais qu'ils n'en sont que les petits-fils; elle seule, en effet, est le maitre des vrais génies. Mais voyez la sottise! on se moque d'un homme qui aimera mieux apprendre de la nature elle-même, que des auteurs qui n'en sont que les élèves. (N. 139.)

« Je traiterai tel sujet. Mais, avant tout, je ferai quelques expériences, parce que mon dessein est de citer d'abord l'expérience et de démontrer ensuite pourquoi les corps sont contraints d'agir de telle manière. C'est la méthode qu'on doit observer dans la recherche des phénomènes de la nature. Il est bien vrai que la nature commence par le raisonnement et finit par l'expérience; mais n'importe, il nous faut prendre la route opposée : comme j'ai dit, nous devons commencer par l'expérience, et tâcher, par son moyen, d'en découvrir la raison. » (E. 55.)

Ainsi parlait Léonard un siècle avant Bacon.

II

« Si un peu de philosophie éloigne de Dieu, beaucoup de philosophie y ramène. » Chez un homme médiocre, un peu de science éloigne de l'art ; mais chez un génie comme Léonard de Vinci, beaucoup de science rapproche davantage l'artiste de la nature. Léonard n'aimait pas la science pour la science, comme tant d'autres se bornent à aimer l'art pour l'art. Toutes ses recherches, ses inventions, ses découvertes, toute son encyclopédie pouvait emprunter au poëte Térence son beau vers comme épigraphe : « Rien de ce qui est humain ne m'est étranger. » Pour Léonard, rien de ce qui était savant n'était étranger à l'art et à l'humanité. Il en faisait l'application au profit du présent et de l'avenir. Il ne se bornait pas à commenter les anciens. Un siècle avant Galilée et Bacon, il fécondait la science par sa critique, pour féconder l'art dans la science. Dans l'art, il brisa le joug de la tradition ; dans la science, le joug de l'an-

Digitized by Google

torité. Léonard de Vinci est à la tête de son siècle et de tous les siècles.

François Ier et Laurent de Médicis, Christophe Colomb et Gutenberg, Léon X et Luther, Léonard de Vinci et Michel-Ange, Raphaël et Rabelais, voilà les vrais rois de la Renaissance. Depuis l'invasion des barbares, l'Europe chrétienne avait perdu son unité politique : c'était comme une grande république dont les membres divisés, luttant sans cesse les uns contre les autres, s'arrachant tour à tour une ombre de suprématie, étaient des royaumes, des républiques, des principautés pontificales ou laïques, des villes libres et commerçantes. Les deux chefs de ce corps gigantesque et mal organisé, l'empereur d'Allemagne, roi des Romains, et le pape, évêque de Rome, n'étaient revêtus que d'une grandeur d'apparat. La foi des ténèbres s'en allait : la science apparaissait au soleil; elle venait éclairer le cœur du monde et le cerveau des artistes. Léonard de Vinci se mit à la tête du mouvement, tenant d'une main la plume du savant, tenant de l'autre le pinceau de l'artiste. Quand il ne peignait pas, il écrivait; il expérimentait quand il ne rêvait pas : il pensait toujours. Il appliquait la philosophie des sciences à l'amour de l'art. Il mariait tout dans un même paradis : la mécanique et l'inspiration.

« Il le dit lui-même. Au folio 8 du volume E de ses manuscrits, Léonard de Vinci écrit :

« La meccanica è il paradiso delle scienze matematiche, « perchè con quella si viene al frutto delle scienzà matema- « tiche. »

« Qui croirait que là était le paradis de celui qui peignit la *Joconde?* La mécanique était pour lui « la rose des sciences. » On pourrait dire, si l'on parlait comme un sonnet de Michel-Ange, qu'il trouvait des parfums dans la théorie et des fruits dans la pratique. Il a laissé un grand nombre de fleurs, — je veux dire de propositions, qui ont été cultivées, depuis, par les génies ses successeurs.

« De son vivant, sous ses yeux, sous les yeux des princes et des peuples reconnaissants, une belle part de ses travaux a profité à l'Italie et à la France. Aussi donnons-nous la liste de ses œuvres savantes, non-seulement comme l'œuvre d'un grand homme italien, mais encore comme l'œuvre d'un génie doublement naturalisé français.

« Les manuscrits de Léonard de Vinci ont été plus souvent feuilletés par les curieux que par les savants; toutefois, ils ont été çà et là sérieusement étudiés par Pagavi, Venturi, Laclanché, Libri et quelques autres

esprits passionnés pour le génie de Léonard de Vinci. Chacun des volumes qui sont à l'Institut a été marqué d'une lettre romaine, A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L; le troisième et le quatorzième volumes réunis forment le code atlantique de la bibliothèque Ambrosienne.

« Si on publiait ces volumes, on répandrait une nouvelle lumière sur ce grand esprit, mais ce ne serait pas lui tout entier : les matériaux jetés çà et là d'une encyclopédie ne constituent pas le mouvement. Léonard de Vinci a donné la mesure de son intelligence universelle; mais c'est l'artiste seul qui est impérissable.

Francesco Melzi recueillit, dans l'héritage de son maître, ses dessins et ses manuscrits. Il les porta en Italie et les garda pieusement jusqu'à sa mort. Il y a sur les manuscrits toute une histoire de Mazenta * qu'il faut reproduire ici :

« Il y a presque cinquante ans qu'il me tomba entre les mains treize volumes de Léonard de Vinci, in-fol. et in-4°, écrits à rebours... Le hasard me les présenta de la manière suivante. J'étois à Pise pour étudier le droit, dans la société d'Alde Ma-

* J.-A. Mazenta, mort en 1635, s'inspira de Léonard de Vinci dans ses dessins pour les fortifications de Livourne en Toscane, et dans son étude sur la manière de rendre l'Addt navigable.

Digitized by Google

nuce le jeune, grand amateur de livres. Un nommé Lélio Gavardi d'Asola, prévôt de S. Zeno, à Pavie, parent très-proche d'Alde, vint chez nous; il avoit été instituteur de belles-lettres chez les Melzi, de Milan, qu'on appelle *de Vavero*, pour les distinguer des autres familles du même nom dans la ville. Il avoit rencontré dans leur maison de campagne, à Vavero, plusieurs dessins, instruments et livres de Léonard... François Melzo * s'étoit rapproché plus que personne de la manière de Vinci ; il travailla peu, parce qu'il étoit riche ; ses tableaux sont très-finis, on les confond avec ceux de son maître. En mourant, il laissa les ouvrages de Léonard dans sa maison de Vavero, à ses fils, qui, ayant des goûts et des emplois différents, négligèrent ces trésors et les dispersèrent bientôt. Lelio Gavardi en détourna ce qu'il voulut. Il en porta treize volumes à Florence, espérant en retirer un bon prix du grand-duc François, qui avoit de l'empressement pour ces sortes d'ouvrages, d'autant plus que Léonard étoit en grande réputation dans sa patrie. Mais ce prince mourut ** aussitôt que Gavardi fut arrivé à Florence; il vint donc à Pise, chez Manuce. Je ne pus approuver son procédé, il en fut honteux ; mes études étant finies, je devois me rendre à Milan, il me donna les volumes de Vinci, me priant de les remettre aux Melzi. Je m'acquittai loyalement de la commission ; je rapportai tout au docteur Horace, chef de la maison Melzi, qui fut surpris de ce que j'avois voulu me donner cette peine ; il me fit présent de ces livres, en me disant qu'il avoit encore, du même auteur, beaucoup de dessins négligés depuis longtemps dans les galetas de sa maison de campagne. Ainsi ces livres de-

* Il était l'héritier de Léonard, dont il avait rapporté les écrits et les dessins de France à Milan.

** Ce fut en 1587.

vinrent ma propriété, et ensuite celle de mes frères *. Ceux-ci ayant fait trop de parade de cette acquisition et de la facilité avec laquelle j'y étois parvenu, excitèrent l'envie d'autres amateurs, qui se portèrent chez le docteur Horace, et en tirèrent des dessins, des figures, des pièces d'anatomie et d'autres restes précieux du cabinet de Léonard. Un de ces escroqueurs des ouvrages de Vinci fut Pompée Arétin, fils du card. Leoni, jadis élève de Bonarroti, et qui étoit auprès de Philippe II, roi d'Espagne, pour lequel il a fait tous les bronzes qui sont à l'Escurial. Pompée s'engagea de procurer au docteur Melzi un emploi au sénat de Milan, s'il réussissoit à recouvrer les treize livres, les voulant offrir au roi Philippe, amateur de telles curiosités. Flatté de cette espérance, Melzi alla chez mon frère; il le pria à genoux de lui restituer son présent; c'étoit un collègue, un ami, un bienfaiteur; on lui rendit sept volumes **. Des six autres qui restèrent à la famille Mazenta, un fut présenté au cardinal Frédéric Borromée, pour la Bibliothèque ambrosienne ***... Mon frère en donna un second à Ambroise Figini, peintre célèbre de son temps, qui le laissa à son héritier Hercule Bianchi, avec le reste de son cabinet. Pressé par le duc de Savoie, je lui en ai procuré un troisième. Par la suite, mon frère étant décédé hors de Milan ****, les volumes restans parvinrent aussi dans les mains

* J.-Amb. Mazenta se fit Barnabite en 1590.

** « Les dessins et les livres de Vinci sont parvenus la plupart dans les mains de Pompée Léoni, qui les a obtenus du fils de François Melzo; il y a aussi quelques-uns de ces livres chez Gui Mazenta. » *Lomazzo Tempio dela pittura*, in-4°, Milano, 1590, p. 17.

*** C'est le volume C; on y a imprimé en or: « VIDI MAZENTA PATRITII MEDIOLANENSIS LIBERALITATE, AN. 1603. »

**** Il mourut en 1617.

de Pompée Arétin; il en rassembla même d'autres, il en sépara les feuilles pour former un gros volume*, qui passa à son héritier Polidore Calchi, et fut vendu ensuite à Galeaz Arconati. Cet homme généreux le garde aujourd'hui dans sa riche bibliothèque; il l'a refusé au duc de Savoie et à d'autres princes qui le recherchent. »

Howard, comte d'Arundel, fit de vains efforts pour obtenir ce gros volume; il offrit jusqu'à 60,000 francs au nom du roi d'Angleterre. Arconati ne voulut jamais céder son trésor. Il acheta même onze autres livres de Vinci, qui provenaient, dit-on, de Leoni. En 1637, il fit don de cette collection à la bibliothèque Ambrosienne, qui possédait déjà le volume C de Mazenta; la bibliothèque Ambrosienne reçut ensuite le volume K d'Horace Archinto, en 1674.

Voilà l'histoire fidèle de tous les manuscrits de Léonard de Vinci qui soient venus en France. Ils sont au nombre de quatorze, parce que le volume B contient un appendice de dix-huit feuilles, qu'on peut séparer et considérer comme le quatorzième volume.

Dans le catalogue imprimé de la bibliothèque de Turin, le manuscrit que Mazenta donna au duc de Savoie n'est pas indiqué; il a donc disparu. Cependant ne serait-ce pas celui qu'un Anglais, — tous les

* C'est le vol. N à la Bibliothèque nationale. Il est encadré in-fol., grand format, de 392 feuilles, il porte, sur le carton, le titre suivant imprimé en or : « DISEGNI DI MACCHINE DELLE ARTI SECRETI ET ALTRE COSE DI LEONARDO DA VINCI RACCOLTE DA POMPEO LEONI. »

riches Anglais sont des dilettantes, — fit copier à François Ducci, bibliothécaire à Florence, et dont une copie est restée à Florence même?

La famille Trivulce, à Milan, possède aussi un manuscrit de Léonard; ce n'est en grande partie qu'un vocabulaire. Léonard était toujours un créateur et un maître à la fois.

Analysons rapidement les œuvres écrites de Léonard de Vinci :

1. *Della discesa de' Gravi combineta colla rotazione della terra.* — De la chute des corps combinés avec la rotation de la terre. — Opinion de Vinci en 1510, et de tous les savants ses contemporains. Copernic n'a formulé cette loi de la gravitation et de la rotation que quarante ans plus tard.

2. *Della terra fatta in pezzi.* — Vinci suppose que des fragments de la terre (le globe), tombant du haut de l'atmosphère, arriveraient au centre où ils oscilleraient comme une pierre suspendue à un fil, et ne produiraient leur mouvement que très-lentement.

3 *Della terra e della luna.* — Il reconnait que le scintillement de l'étoile n'est pas dans l'étoile même, mais dans notre œil; Kepler n'a donc vu que par l'œil de Léonard. Il reconnaît ensuite que la terre, recevant la lumière du soleil, est une terre pour la lune elle-même, et qu'elle en a à peu près les mêmes phases, et si les premiers jours de la nouvelle lune nous en voyons la partie obscure, cela vient, dit-il, de ce que la terre réfléchit les rayons solaires, découverte que l'on attribua à Maztlin un siècle plus tard.

4. *Dell' azione del sole sull' Oceano.* — Léonard pense que par suite de cette action le niveau de l'océan équinoxial s'élève, et que les eaux, retombant des deux côtés du pôle, rétablissent l'équilibre. A la fin du dix-septième siècle, Halley applique ce principe aux mouvements de l'atmosphère et aux vents alisés ou réguliers.

5. *Dello stato antico della tierra.*

6. *Della fiamma e della aria.* — Phénomène de la combustion. Explication par un courant d'air. — La flamme se nourrit d'air, comme l'animal; elle meurt comme l'animal lorsque l'air vient à lui manquer. Il se rend compte de la fumée dans une flamme par le fait que l'air n'y pénètre pas. Léonard a donc trouvé la théorie du phénomène de la combustion trois siècles avant les modernes physiciens et chimistes, ainsi qu'il a constaté l'identité de l'air vital avec ce que Scheele appelle l'air du feu.

7. *Della statica.* — Détermination, par des lignes, de l'action du levier, particulièrement du levier oblique.

8. *Della discesa de' gravi per un piano inclinato.* — Chute des corps sur un plan incliné.

9. *Dell' acqua che si deriva da un echele.* — Léonard observe quelles sont les causes qui peuvent varier la quantité de l'eau qui sort d'une pareille ouverture : la hauteur de l'eau dans le canal, la vitesse du courant, la convergence des parois du canal, et leur épaisseur; la forme de l'ouverture, son obliquité, son inclinaison relativement à l'horizon, etc... Il n'a pu cependant déterminer l'action de chacune de ces causes.

10. *Dei vortici d'acque.*— Dans un vortex, tourbillon d'eau, il y a une masse d'eau qui reste en suspension et au milieu un vide. Léonard analyse le phénomène, et il conclut qu'il a lieu parce que l'eau est douée de deux forces, l'une provenant du

Digitized by Google

mouvement circulatoire, l'autre de son propre poids; par la première, elle se maintient en suspension, parce que tout corps pèse dans la direction de son propre mouvement, et par la seconde elle se précipite.

11. *Della visione.* — Léonard a longuement traité de la vision dans son *Traité de peinture*, dans son *Traité de la perspective*, dans son livre de la Lumière et des Ombres. Il ne parle pas positivement de la chambre noire ou optique; mais il en décrit si bien le phénomène, qu'il est évident qu'on peut lui en attribuer la découverte. En parlant des objets éloignés, il dit qu'on peut s'y prendre de manière à ce que l'éloignement ne les rende pas plus petits; ce que l'on obtient en coupant la pyramide lumineuse avant que cette pyramide arrive à l'œil, et cela avec quelque chose d'équivalent aux lentilles d'un télescope. On pense qu'il a entrevu cet instrument exécuté par Galilée, car au folio 247 du *Codice atlantico*, il y a les dessins d'une lunette.

12. *Dell' architettura militare.*

Instruments de physique inventés par Léonard et mentionnés par Venturi. — Un compas proportionnel à centre mobile pouvant tracer un ovale dans un rapport donné à un cercle donné. Dessin de ce compas semblable aux compas à centre mobile d'aujourd'hui. — Appareil destiné à indiquer la constitution et la densité de l'air. D'après le dessin, on dirait d'un hygromètre. Une tige en équilibre sur une autre avec deux coins aux extrémités, dont l'un, plus sensible à l'humidité de l'air, s'incline sur un arc de cercle gradué. — Autre dessin du *Codice atlantico* (pl. III, fig. 9).— La tige horizontale soutenant le corps balance, sert de base à un triangle équilatéral dont le sommet est soutenu par un clou mince, à angle tranchant d'où pend un fil à plomb qui se meut sur la tige et indique les de-

Digitized by Google

grès à droite ou à gauche suivant que l'humidité fait pencher l'une des branches de la tige d'un côté, et la sécheresse élève l'autre de l'autre côté. Sous une des balances (ou corps balancé) est écrit : *bambagia*, coton ; sous l'autre, *cera*, cire ; le premier attire l'humidité, l'autre la repousse. Sous l'appareil est écrit : *modo di videre quando riguarta el tempo.*

Dens Gerli, dessin de Léonard. — Un masque ou un casque et la casaque dont se couvrent les pêcheurs de perles dans la mer des Indes. Ce casque couvre entièrement la tête et la figure. Il est garni de pointes, armes défensives contre les gros poissons. Deux verres correspondent aux yeux. De la bouche part un tube flexible dont l'extrémité est soutenue à la surface de l'eau par un disque en liége, et communique par un tuyau avec l'air. Au-dessous de ce dessin, l'écriture renversée et de droite à gauche de Léonard : *Dandar sotto acqua, sughero, channello.*

Autre dessin représentant l'homme flottant à la surface de l'eau, la poitrine au dehors avec une outre ou une vessie, dite : *baga da naotare* de Léonard.

Léonard inventa un procédé pour se soutenir et se diriger dans l'air. Ne connaissant pas la constitution de l'air, sa densité relative, il observa le vol des oiseaux, il crut que l'aile de la chauve-souris était l'appareil le plus adaptable à l'homme. Il construisit une aile très-ingénieuse, etc. Dessin.

Suivant Venturi, Léonard eut une idée du balancier des horloges.

Dans le *Codice atlantico*, on voit plusieurs dessins d'inventions propres à l'industrie : un soufflet à eau et à jet continu (f° 7, 58, 386), des fontaines, des appareils à tirer de l'eau à l'aide de sceaux, et mus à l'aide de la vapeur (f° 300), et même une barque à marcher contre le courant (f° 233) ; presse à

Digitized by Google

huile, mise en mouvement par une vis tournée par une main d'homme, puis par un cheval attaché au grand levier. « Cette machine, dit Léonard, pressure si bien les olives que les olives seront comme sèches ; mais sachez que cette presse doit être plus puissante » (f° 325) ; métier à rubans (f° 350) ; mécanique à tordre les fils (f° 359) ; des marteaux, des masses à jeter des blocs à l'aide d'un levier (f° 389) ; recette pour fondre des médailles (f° 23).

Ainsi, voilà Léonard dans son multiple génie : physicien, algébriste, géomètre, astronome, mécanicien, naturaliste. Ainsi, il écrit un traité du mouvement local ; il expose la théorie du plan incliné ; il indique le principe des vitesses virtuelles. Il étudie les centres de gravité de la pyramide et des solides. Le choc des corps est un ouvrage dont il ne reste que des fragments. Il invente un dynamomètre ; il observe la résistance de la condensation, le poids de l'air, comme les observera Pascal ; il monte dans l'atmosphère, il forme et défait les nuages* ; anatomiste, il suit le vol des oiseaux ; mécanicien, il rêve le vol des hommes ; hydrologue, il crée des appareils pour nous soutenir sur l'eau. Grâce à lui, nous vaincrons tous les éléments.

* « Quanto l'aria frà più vicina all' aqua o alla terra, tanto si fa più grossa. Provasi per la 19° secondo, che dice : Quella cosa meno si leva che arà in se maggior gravezza, seguita che la più lieve s'innalza

Il eût remporté le premier prix d'invention et de construction dans une exposition universelle de l'industrie. Ses machines, le Pélion sur Ossa de la mécanique, persistaient à substituer leur action à l'action de l'homme. Ce n'était alors que de la théorie : plus tard, tout cela devint de la pratique. Le nom de l'auteur fut perdu, on ne sut plus que c'était Léonard ; mais ses manuscrits ont restitué à César ce qui est à César. Les manuscrits ont rendu à Vinci ce qui est à Vinci : un odomètre, un laminoir de fer, des machines pour faire des cylindres, des limes, des scies, des vis ; d'autres machines pour tondre le drap, pour dévider, pour raboter ; tout ce qui constitue un ancêtre de Jacquart *.

Il veut être utile à tous : il fait un pressoir mécanique, un marteau pour les batteurs d'or, une machine pour creuser des fossés, une machine pour labourer la terre à l'aide du vent, une roue pour les bateaux ; il touche du doigt à la vapeur ** !

Il écrit un *Traité de géométrie*, comme il a écrit un *Traité de peinture*. Comme il a appliqué les lois

che la grave. » — *Manuscrits de Léonard de Vinci*, vol. N et L. *Trattato della pittura.*

* Manuscrits de Léonard de Vinci, N.

** Manuscrits, N et B.

de la science et du goût aux lois de l'art, il fait s'unir l'algèbre et la géométrie aux idées de la mécanique et de la physique. Il ne veut pas cesser d'être un généralisateur et un synthétiste. Comme il est encyclopédiste avant l'*Encyclopédie*, il est astronome avant Copernic pour proclamer le mouvement de la terre. *E pur si muove!* s'écrie-t-il avec Galilée. Il est physicien, les yeux au ciel comme les yeux sur la terre.

Comme les anciens prêtres de l'Égypte et de l'Asie, il sonde tous les mystères du ciel et de la nature; mais, comme les philosophes de la Grèce, il n'en garde pas le secret pour lui seul. Il en fait l'instruction de son siècle, il en fait la fortune de sa patrie, de ses deux patries : l'Italie et la France. Il prodigue ici et là ses connaissances d'ingénieur et ses applications d'hydrologue. Il réduit, au profit de la terre qu'il habite, la mer et les fleuves. Ses digues et ses canaux disent à la mer : Tu n'iras pas plus loin! et aux torrents et aux rivières : Vous irez où je voudrai!

L'imagination si laborieuse de Léonard le faisait artiste et ouvrier de toutes les professions. Il passait

* On découvre encore dans les manuscrits de Léonard une infinité de questions astronomiques : sur la lune, les étoiles, les marées, presque toute la céleste mécanique.

Digitized by Google

d'un état à un autre avec une verve toute fraternelle pour chacun. Sa main était pleine de vérités et de lumières, et il l'ouvrait pour tous. Ainsi il est tour à tour, et même à la fois, artiste, ingénieur et ouvrier hydrologiste, marin, jardinier, agriculteur, architecte, meunier, charpentier. Il donne des roues aux moulins, des écluses à la navigation, des instruments à tous les artisans. Il comble les marais, il promène son génie de la montagne à la plaine, il démontre la foudre, et il ouvre le chemin à Franklin qui nous donnera le paratonnerre. Du temps de Franklin, Léonard eût été citoyen des deux mondes.

En Italie, on l'admire sous ses mille métamorphoses, de peintre, de caricaturiste, de statuaire, d'architecte, d'ingénieur militaire et d'ingénieur civil, quand il donne des plans pour fortifier Rome, quand il donne à Milan des systèmes de défense, quand il veut donner à Florence des sources de fortune et de civilisation ; qu'il rêve de canaliser l'Arno, de traverser la plaine de Prato et de Pistoie, de dessécher les marais du Valdorno, et de dompter la gorge inondante de la Gonfolina. Mais Florence, mais sa patrie, ne laisse pas Léonard faire son canal de l'Arno, et Léonard dit à Florence : « Ingrate patrie, tu n'auras pas mes œuvres ! » Et en France, voyez-le, travaillant

et ordonnant partout, à Fontainebleau, à Blois, à Romorantin, à Amboise, à Tours, où il passe comme sublime compagnon du tour de France.

On pourrait émailler de notes et de renvois ce rappel sommaire des découvertes et des travaux de Léonard de Vinci dans les sciences physiques, les sciences mathématiques et les sciences naturelles. On imprime ici seulement quelques-unes de ces notes, puisées dans les *Manuscrits* même de Léonard et dans les auteurs italiens qui les ont commentés.

1. Sur le centre de gravité de la pyramide : « Commandin et Maurolycus s'étaient, jusqu'à présent, disputé cette découverte, qui est due à Archimède; mais comme il ne reste qu'une vague indication des recherches faites sur ce sujet par le grand géomètre de Syracuse, on n'en a jamais parlé, et les modernes s'en sont attribué l'honneur. Le peintre toscan est le premier qui s'en soit occupé depuis la Renaissance. Il y revient à plusieurs reprises : lorsqu'il s'agit d'un système de corps, il cherche d'abord le centre de gravité de chaque corps, pris séparément, et puis par le principe du levier, il combine ces corps deux à deux, et il trouve le centre des forces parallèles, qui est en même temps le centre de gravité du système (*Mss. de Léonard de Vinci*, vol. N, f° 72, 83, 85; vol. A, f° 33, etc.). Dans le volume F (f° 33), il détermine le centre de gravité de la pyramide, qu'il place, comme cela est en effet, au quart de la hauteur de la droite qui joint le sommet au centre de gravité de la base : la figure qui accompagne sa note prouve que Léonard décomposait

les pyramides en plans parallèles à la base, comme on le fait à présent. » — *Libri.*

2. Sur le choc des corps : « Una potentia ridotta in picco-tempo. » *Manuscrits de Léonard de Vinci*, volume N.

3. Sur les expériences du frottement : *Manuscrits*, vol. N.

4. Sur l'impossibilité du mouvement perpétuel : *Manuscrits*, vol. A.

5. Sur l'effet des machines et l'invention du dynamomètre : *Trattato della pittura*, page 148.

6. Sur le poids de l'air : *Manuscrits*, vol. N.

7. Sur l'ascension atmosphérique : « Quanto l'aria fia più vicina all' acqua o alla terra, tanto si fa più grossa. Provasi per la 19ª del secondo, che dice ; quella cosa mono si leva che arà in se maggior gravezza, seguita che la più s'innalza che la grave. » *Trattato della pittura*, p. 191.

8. Sur la surface de l'eau : « Ogni parte dell' onde che percote in un altera onda, riflette inverso le centri de' loro cerchi. » — *Manuscrits.* — Léonard a développé ce sujet dans son hydraulique, *Trattato del moto dell' acqua.*

9. Sur le vol des hommes dans l'air : *Manuscrits*, vol. N.— Sur les appareils pour se soutenir sur l'eau et pour la navigation sous-marine : *Manuscrits*, vol. N, et *Dessins* de Gerli.

10. Sur les machines inventées par Léonard : Voy. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, et les *Manuscrits* de Vinci, vol. N, A, B.

11. Sur son alphabet algébrique : *Manuscrits*, vol. A et N.

12. Sur son *Traité de géométrie* : « Essendo bonissimo geometra. » *Vasari.* - « Léonard a considéré les polygones étoilés, il a cherché une méthode générale pour étendre sur un plan les surfaces courbes, et il a résolu des problèmes de géo-

métrie avec une seule ouverture de compas, comme l'ont fait plus tard Tartaglia, Cardan, Benedetti et Ferrari. Il a remarqué les caustiques, il a distingué les lignes à double courbure des courbes simples, il a considéré les surfaces comme étant les limites des corps, et les lignes comme étant les limites des surfaces. Enfin il a inventé la tour ovale dont M. Chasles a parfaitement fait sentir l'importance en géométrie. » — *Libri.*

13. Sur la théorie du mouvement de la terre : *Venturi, Essai.*

14. Sur les travaux hydrauliques de Léonard : *Manuscrits*, vol. N; *Venturi, Essai.*

15. Sur la météorologie et l'invention de l'hygromètre, par Léonard : *Manuscrits*, vol. N.

16. Sur ses observations sur l'aimant : *Manuscrits*, vol. F.

17. Sur la lumière cendrée de la lune : *Venturi*, Essai.

18. Sur la chambre obscure : *Venturi.*

19. Sur les causes des phénomènes naturels : *Venturi, Essai.* — Sur leur expérience : *Venturi.*

Sur la perfection des sciences : Léonard de Vinci, *Manuscrits*, vol. A, page 5, après avoir cherché les différents sens d'une question et tenté les divers moyens de la résoudre, s'écrie à la fin : *Questo e desso !* Léonard était l'éternel questionneur. Il posait partout des points d'interrogation. Mais souvent, comme Archimède, il s'écriait : « J'ai trouvé * ! »

* Comme il l'a dit en commençant, il l'a dit en finissant : « La Théorie c'est le général, la Pratique ce sont les soldats. » Ramenons cette

pensée à l'Art. La nature est pleine d'artifices dans ses mirages; l'interprète des artifices de la nature, c'est l'expérience; or, l'expérience est le fruit cueilli d'une main savante par ce travailleur obstiné. Mettez un tout jeune homme à ses premières heures de crayon en face de la nature, il se sentira perdu, abîmé, impuissant; il crayonnera quelques traits incohérents, de même qu'il bégayerait en lisant une langue étrangère. Le grand jeu des lignes et l'harmonie des lumières sont inabordables à tous ceux qui n'ont pas commencé par le commencement, c'est-à-dire par la grammaire de l'art qui vous enseigne l'interprétation dans l'imitation de la nature. Il faut apprendre à dessiner un œil avant de dessiner une tête, et dessiner une tête avant de dessiner un corps. Et combien faut-il avoir dessiné de corps avant de les savoir grouper! Et pour grouper des figures la nature trahit le peintre ou le sculpteur, car dans son mouvement perpétuel elle ne donne pas l'exemple de tableaux tout faits. C'est là surtout qu'elle doit être interprétée et non imitée. Tous les chefs-d'œuvre, depuis les fresques antiques jusqu'à la *Cène*, depuis la *Cène* jusqu'à la *Source*, sont des interprétations et non des imitations de la nature.

APPENDICE

I

Deux voyages en Italie, un séjour à Milan, des stations dans les principaux musées d'Europe, une étude de Léonard jusque dans ses moindres croquis, jusque dans les hiéroglyphes de ses manuscrits, jusque dans les dessins et gravures d'après les œuvres perdues, tout cela n'a pu encore me donner le droit de tout dire et de bien dire. Il faudrait les plus belles années de l'âge de l'enthousiasme et de l'âge de l'expérience pour étudier ce génie profond qui échappe par sa grandeur même et sa diversité.

Cet homme qui parachevait n'aimait pourtant que les commencements; tous les horizons de l'esprit l'appelaient à la fois comme pour le convier à toutes les fêtes de l'intelligence. Léonard de Vinci a été dans sa peinture tour à tour Florentin et Milanais; Florentin par ses maîtres, Milanais par son génie.

Un critique a très-bien dit comment les femmes de Milan ont eu de l'influence sur sa seconde manière. « En parcourant, dit-il, les rues de la petite ville de Correggio, vous rencontrez à chaque instant les *Madones* du Corrége, tout comme à Milan, sous les marronniers de la Porta Renza, vous trouverez les divines figures de Léonard. »

Étrange influence des deux pays! quand Léonard peignait Lucrezia Crivelli à Milan, tout à sa première manière il la peignait dans le style florentin, et quand il retourna à Florence peindre la Monna Lisa, il la peignit dans le style milanais.

Tentons rapidement un mot sur chacun des tableaux qu'il a peints ou qu'il a inspirés. Commençons par affirmer que tous les tableaux du Louvre qui lui sont attribués sont authentiques, retouchés ou vierges. Mais tous ne sont-ils pas retouchés par le temps?

Le Baptême de Jésus (galerie de l'Académie de beaux-arts de Florence. — Gravé au trait dans *l'Histoire de la peinture italienne*, de Rosini). — Léonard de Vinci n'a peint qu'un ange dans ce tableau, composé par son maître. La tradition affirme que le *Baptême* fut le dernier tableau de Verocchio; on peut dire qu'il a été le premier de Léonard. Il fut aussi son premier triomphe, puisque le maître, à la vue de l'ange peint par l'élève, jeta, dit-on, sa palette pour toujours.

Verocchio dessinait bien, mais ses figures étaient ciselées plutôt que modelées. L'ange de Léonard fit tache dans ce tableau, une tache splendide : on eût dit d'un rayon de soleil sur une page effacée.

Madone de Vaprio (gravée dans le recueil de Fumagalli). — C'est une Madone un peu légendaire. Léonard a habité pendant plusieurs années une maison située près de l'Adda, à Vaprio. Il était alors le voisin de la villa de Melzi, son hôte. Or, une Madone avec l'Enfant Jésus est peinte sur la façade de cette maison qui regarde la cour de la villa Melzi. C'est une Vierge colossale dont la tête n'a pas moins de six palmes de haut. Celle de l'Enfant en a quatre. En 1796, des soldats de la république établirent leur bivouac dans cette cour ; ils allumèrent le feu de leur cuisine contre la muraille de la maison de Léonard, et la fresque fut noircie comme un tuyau de cheminée. Elle a été repeinte tant bien que mal. Les têtes, par bonheur, ne souffrirent pas beaucoup de cette cuisine soldatesque. M. Passavant croit que Léonard fit le carton de cette madone, mais qu'elle fut peinte à fresque par François Melzi. Le mauvais état de cette grande figure peut faire admettre cette double supposition. Cependant on devine encore que Léonard a dû passer par là, car la Vierge a une belle et sévère physionomie, et l'Enfant possède ce sourire si expressivement gracieux que Vinci seul a su donner à ses figures.

La Vierge aux Rochers (n° 1086 du Louvre). — Ce tableau est aussi très-contesté. M. Waagen dit qu'il ne peut être de Léonard, « car, par opposition avec la composition si remarquable et si poétique qui se rapporte à l'époque où le talent du peintre avait atteint toute sa perfection, il y a certaines parties, telles que les têtes de l'ange et

de la Vierge, qui sont sans expresssion et d'une faiblesse de dessin surprenante ; de plus, les plis des draperies sont d'une apparence roide et fausse. »

Nous transcrivons une note très-hasardée de M. Passavant : « On présume que Léonard ne s'est pas contenté d'exécuter le carton de cette composition, et qu'il en existait un tableau, peint par lui, dans la chapelle de la Conception de l'église des Franciscains de Milan ; tableau dont il est fait mention dans lo *Traité de peinture* de Lomazzo (p. 171-212), ainsi que dans le *Passeghi de Scanelli et Lormanni* (1751, Milan), et qui fut vendu en 1796, pour 30 ducats, au peintre Hamilton, parce qu'on le croyait une copie. Il a passé ensuite dans la collection du comte de Suffolk ; deux anges qui se trouvaient aux côtés du tableau principal sont à présent dans la galerie du duc Melzi, et attestent, par leur beauté, qu'on possédait réellement un original dans l'église des Franciscains. Le tableau du Louvre n'en serait qu'une copie. »

Notre tableau du Louvre est couvert de retouches. Il est difficile de se prononcer à première vue. Les lumières et les ombres poussées au noir parlent autant de Léonard que l'impression toute personnelle du grand maître.

Le duc de Devonshire possède un dessin d'une très-grande beauté qui représente une tête de Vierge dont les cheveux tombent des deux côtés. Elle est vue de face, un peu tournée à droite. Sur la même feuille est une tête d'enfant, de trois quarts. Ces deux études, demi-nature, sont au crayon noir, relevé de blanc, sur papier bleu. M. Passavant, qui donne cette description, ajoute : « Ce dessin, d'une beauté extraordinaire et fort bien conservé, paraît une étude pour la *Vierge aux rochers* du Louvre. »

Il y a aussi une esquisse à l'huile en grisaille de la tête de cette Vierge, qui se trouvait à Londres chez Woodburn, marchand de tableaux. Cette esquisse était, dit-on, peinte d'après nature par Léonard ; « la disposition des lumières et le modelé sont excellents. »

Le musée de Nantes possède une répétition de la *Vierge aux rochers* (n° 199), et le livret affirme qu'elle est originale. C'est une affirmation de livret.

« L'aspect de la *Vierge aux rochers*, dit Théophile Gautier, est singulier, mystérieux et charmant. Une espèce de grotte basaltique abrite le divin groupe posé sur la rive d'une source qui laisse transparaître à travers son eau limpide les cailloux de son lit. L'arcade de la grotte découvre un paysage rocheux clair-semé d'arbres grêles et que traverse une rivière au bord de laquelle s'élève un village : tout

est d'une couleur indéfinissable comme celle des contrées chimériques que l'on parcourt en rêve, et merveilleusement propre à faire ressortir les figures.

« Quel adorable type que celui de la Madone ! Il est tout particulier à Léonard et ne rappelle en rien les vierges de Pérugin ni celles de Raphaël : le haut de la tête est sphérique, le front développé ; l'ovale des joues s'amenuise pour se clore par un menton d'une courbe délicate ; les yeux, aux paupières baissées, se cerclent de pénombres ; le nez, quoique fin, n'est pas rectiligne avec le front, comme celui des statues grecques ; ses narines se découpent et ses ailes frémissent comme si la respiration les faisait palpiter. La bouche, un peu grande, a ce sourire vague, énigmatique et délicieux que le Vinci donne à ses figures de femmes ; une légère malice s'y mêle à l'expression de la pureté et de la bonté. Les cheveux longs, déliés, soyeux, descendent en mèches crespelées sur des joues baignées d'ombres et de demi-teintes et les accompagnent avec une grâce incomparable. »

Ce tableau, qui a appartenu à François Ier, était peint sur bois et a été transporté sur toile il y a quelques années.

Vierge assise sur les genoux de sainte Anne. — Je donne encore la parole à Théophile Gautier :

« Dans la *Vierge assise sur les genoux de sainte Anne*, dit-il, l'ombre est moins grise et moins violâtre que dans la *Vierge aux rochers ;* le peintre n'a sans doute pas employé pour ce tableau le noir de son invention qui a tant repoussé dans ses autres peintures. La couleur est restée plus blonde et plus chaude. Au milieu d'un paysage entremêlé de rochers et de petits arbres dont les feuilles se comptent, sainte Anne tient sur ses genoux la Vierge, qui se penche avec un mouvement adorable vers le petit Jésus. L'enfant lutine son agneau qu'il tire doucement par l'oreille, action puérile et charmante qui ne détruit en rien la noblesse de la composition et lui ôte toute froideur. Quelques jolies rides coupent le front de sainte Anne et rayent ses joues, mais ne lui enlèvent pas sa beauté, car Léonard de Vinci répugne aux idées tristes, et il ne voudrait pas affliger l'œil par le spectacle de la décrépitude. La tête de la Vierge, prise un peu en dessous, a des finesses exquises de lignes ; elle irradie la grâce virginale et la passion maternelle ; les yeux sont presque noyés, et la bouche, demi-souriante, a cette indéfinissable expression dont Léonard a gardé le secret. »

M. Taine parle ainsi de cette page, dont il fait une page de musique :

« Dans le petit Jésus du tableau de *Sainte Anne*, une épaule, une joue, une tempe, émergent seules de la noirceur fluide. Léonard de Vinci était un grand musicien. Peut-être trouverait-on dans cette atténuation et dans cet accroissement ménagé de la couleur, dans cette vague magie troublante et charmante du clair-obscur, un effet qui ressemble aux *crescendo* et aux *decrescendo* des grandes œuvres musicales. »

L'authenticité de ce tableau a été souvent mise en doute. Waagen l'attribue à un élève de Léonard, « tant, dit-il, le sourire ordinaire aux figures de Léonard est ici maniéré et exagéré. » M. Rosini dit qu'il est de Salaï, mais qu'il a été retouché par Vinci, à moins qu'il ne soit de Bernardino Luini. M. Delécluze partage l'opinion complexe de M. Rosini, ce qui ne dit pas assez. Mais M. Passavant affirme que c'est un tableau original. « Aucun des élèves de Léonard, dit-il, n'a eu cette touche spirituelle, cette finesse d'expression qu'on admire ici. »

Il existe beaucoup de copies de ce tableau ; la plupart ont passé pour des originaux, et il est reconnu maintenant qu'elles ne sont que des copies bien inférieures au tableau du Louvre.

Bien que le vêtement bleu de la Vierge soit effacé, bien que la jambe gauche ait été certainement repeinte, ce tableau est une des œuvres de Léonard de Vinci. Sinon ce serait l'un des chefs-d'œuvre de Luini.

Le carton de ce tableau, selon M. Rigollot*, existe en Westphalie, dans la collection de la famille de Plattenberg.

Parmi les copies, on cite : celle qui est aujourd'hui dans la galerie Leuchtenberg, à Munich. Elle est de Salaï ; d'Argenville l'a attribuée à Léonard même. Elle a été longtemps dans une sacristie de Saint-Celse, de Milan.

Celle qui est à Florence, dans la galerie royale, le livret de 1844 l'attribue à Salaï. Elle fut achetée à Vienne, selon l'abbé Lanzi, par le grand-due de Toscane, Ferdinand III.

M. Viardot citant celle de l'Ambrosienne de Milan, la croit de Luini. M. Kugler en indique une à la galerie Brera. « Elle est, dit-il, d'André Salaino, car on reconnaît ce maître au ton rougeâtre, chaud et transparent des chairs. »

* M. Rigollot a fait tout un livre sur l'œuvre de Léonard. Il lui est arrivé, à l'inverse des enthousiastes, de presque toujours nier Léonard sur les tableaux qui lui sont attribués. Il y voit sans cesse Luini, ce qui a fait dire avec raison qu'à force de chercher le Vinci il le fuyait.

Digitized by Google

Enfin le musée royal de Madrid possède aussi une copie ou une esquisse très-dégradée de la *Sainte Anne* du Louvre.

Sur la Sainte Anne, Casio de Medici écrivit ce sonnet en 1525 :

Ecce Agnus Dei, disse Giovanni,
 Che entrò e usci nel ventre di Maria,
 Sol per daizar con la sua santa via
 E nostri piedi a gli celesti scanni.
De immaculato agnel vuol tuorre i panni,
 Per fal al mondo di se beccaria ;
 La madre lo ritiene che non voria
 Veder del figlio, e di se stessa i danni.
Santa Anna, come quella che sapeva
 Gesù vestir de l'human nostro velo
 Per cancellar il fal di Adam e di Eva,
Dice a sua figlia con pietoso zelo :
 « Di retirlarlo il pensier tuo ne lieva,
 « Che gli è ordinato il suo immolar dal cielo. »

Bacchus. (N° 1089 du Louvre.) — Ce tableau du Louvre a été souvent contesté. M. Waagen dit que le paysage lui paraît être de Bernazzano, « qui a souvent peint les fonds des tableaux de Cesare da Sesto. » Il s'appuie « sur le ton local qui est rouge, sur la dureté des contours, sur la rudesse de la transition des ombres. » M. Passavant, au contraire, vante « la tête, les pieds et une partie du paysage qui sont de toute beauté ; le reste, dit-il, paraît ne pas avoir été fini et a beaucoup souffert. » Il l'attribue sans restriction à Léonard.

Ce qu'on peut dire de plus vraisemblable, c'est que Léonard a peint ce tableau, mais que d'autres mains inhabiles ont compromis l'œuvre en voulant la transformer. M. Passavant fait observer avec raison que les pampres et les grappes de raisin sont d'un vert cru que Léonard n'a pas employé dans le reste du tableau ; il croit que ce Bacchus est un saint Jean-Baptiste dans le désert, dont on a voulu faire un Bacchus. Il rappelle qu'il y a dans l'église de Saint-Eustorge, à Milan, une copie de ce tableau, et que cette copie est un saint Jean-Baptiste. Il est vraisemblable que quelque puriste chrétien aura été scandalisé de l'expression païenne du saint de Léonard. Cette expression, qui n'est cependant qu'un reflet de celle du *Saint Jean-Baptiste* du Louvre (n° 1084), aura convaincu ce puriste que Léonard avait voulu faire un Bacchus, et il aura ajouté avec conscience ces pampres et ces raisins d'un si beau vert. Ce *Bacchus* est donc un Léonard travesti.

M. Giuseppe Campori a signalé dans la bibliothèque communale de Ferrare un volume de poésies manuscrites de Flavio-Antonio Giraldi, où l'on trouve un distique faisant allusion à un *Bacchus* contesté de Léonard de Vinci.

Voici ce distique :

Bacchus Leonardi Vincii.

Ter geminum posthac, mortales, credite Bacchum :
Me peperit docta Vincius ille manu.

S'agit-il ici du *Bacchus* du Louvre?

Gault de Saint-Germain, dans son *Catalogue*, dit qu'on attribue ce Bacchus à Lorenzo, dit *Credi*.

Pourquoi ne pas l'attribuer tout naturellement à Léonard?

« Il est encore question d'un Bacchus, dit M. Giuseppe Campori, dans la correspondance de Jérôme Seregno, ambassadeur de la maison d'Este à Milan. Le 1er avril 1505, le duc de Ferrare témoignait à ce personnage le désir de posséder un *Bacchus* qui était alors, paraît-il, entre les mains d'Antoine-Marie Pallavicino, et Seregno répondait, le 17 du même mois, en présentant les excuses de Pallavicino qui ne pouvait lui offrir le Bacchus, parce qu'il l'avait promis au cardinal de Rouen, cet accapareur bien connu de toutes les belles choses qui se trouvaient à Milan. Mais comme cette correspondance ne fournit pas d'autres éclaircissements, qu'elle laisse ignorer s'il s'agissait d'un tableau ou d'une statue, et aussi si l'ouvrage en question était de Léonard, nous nous abstiendrons d'hypothèses plus ou moins hasardées, et nous nous contenterons d'avoir pris note d'un fait qui pourra peut-être aider d'autres écrivains à compléter et à mettre en lumière cet épisode de la vie de Léonard. »

Sainte Famille, de Saint-Pétersbourg. — L'histoire de ce tableau est presque une légende. Amoretti, l'abbé Lanzi et M. de Gallenberg se sont plu à nous la redire. Ils content que ce tableau fut volé lorsque le palais des ducs de Mantoue fut pillé par les Allemands. Il disparut pendant longtemps, puis il devint la possession de l'abbé Salvadori, l'un des secrétaires du comte Firmian. L'abbé Salvadori cacha aussi ce tableau ; il craignait que le comte, gouverneur de Mantoue, ne le lui rachetât ou ne fit rentrer militairement ce tableau au palais, comme il en avait disparu. Après la mort de l'abbé, cette *Sainte Famille* fut transportée à Moris, dans le Trentin, où elle fut vendue par les héritiers de l'abbé à des agents de Catherine II.

Digitized by Google

M. Passavant dit de ce tableau « que tous ceux qui l'ont vu dans la galerie de l'Ermitage conviennent que c'est un tableau superbe et digne du grand maître florentin. Le conseiller Pagavi le trouva si beau et si près de Raphael qu'il le marqua du chiffre de Léonard, afin qu'on ne l'attribuât pas au peintre d'Urbin.

Henri Beyle parle aussi de la *Sainte Famille* de Saint-Pétersbourg avec enthousiasme; il dit que ce tableau « est ce que Léonard a jamais fait de plus beau; aussi est-il sublime » Il en donne une assez longue description dans son *Histoire de la peinture en Italie.* « Marie, dit-il, est vue de face; elle regarde son fils avec fierté; c'est une des figures les plus grandioses qu'on ait jamais attribuées à la mère du Sauveur; l'enfant, plein de gaieté et de force, joue avec sa mère. Derrière elle, à la gauche du spectateur, est une jeune femme occupée à lire. Dans le tableau, cette figure prend le nom de sainte Catherine, mais c'est probablement la belle-sœur de Léon X (la femme de Julien de Médicis; le mariage eut lieu en Savoie, en janvier 1515; le tableau de Saint-Pétersbourg serait donc, d'après Beyle, postérieur à cette date). Du côté opposé est un saint Joseph, la tête la plus originale du tableau; saint Joseph sourit à l'enfant et lui fait une petite mine affectée pleine de la grâce la plus parfaite. Cette idée est tout entière de Léonard; il était bien loin de son siècle de songer à mettre une figure gaie dans un sujet sacré, et c'est en quoi il fut le précurseur du Corrége. »

M. Viardot dit, au contraire, dans les *Musées d'Allemagne et de Russie*, que « c'est une page défectueuse où les deux femmes, Marie et Catherine, sont calquées l'une sur l'autre, où tout est laid, disgracieux, grimaçant. »

Il n'y a pas que nos tableaux du Louvre qui soient calomniés.

M. Kugler indique plusieurs copies ou répétitions de la *Sainte Famille*. La plus connue est la *Vierge au bas-relief*. Les autres sont en Angleterre et à Milan.

Le tableau de Saint-Pétersbourg porte le chiffre LDV (L. D. V.), mais ce chiffre ne prouverait pas que ce tableau est de Léonard de Vinci, si la griffe du maître n'était pas autrement marquée sur cette belle page.

Saint Jean-Baptiste. (N° 1084 du Louvre.) — Le docteur Kugler dit, dans son *Handbuch der Kunstgeschichte*, que « ce *Saint Jean*, le *portrait de Lucrétia Crivelli* et celui de *Monna Lisa*, qui sont au Louvre, doivent être regardés comme les œuvres les plus authentiques de Léonard et de son époque la plus brillante, tandis que presque

toutes les autres indications se rapportent à des cartons ou à des tableaux inachevés ou perdus. »

Si ce saint Jean-Baptiste ne tenait pas une croix, à voir son visage rayonnant, l'expression délirante de sa bouche et de ses yeux, le geste avec lequel il montre le ciel, on dirait d'un jeune Bacchus criant Évohé à Jupiter, après sa première vendange. La finesse du modelé et les tons des chairs, nuancées de *sfumato*, les ombres poussées quelquefois jusqu'à l'opacité, les parties éclairées brillant d'un reflet presque métallique, sont des traits caractéristiques de la main de Léonard. Malheureusement la tête seule est pure. De nombreuses retouches ont altéré ce chef-d'œuvre, ce frère de la *Monna Lisa*.

On ne sait pas toute l'histoire de ce saint Jean-Baptiste, mais on sait que Louis XIII en fit don à Charles Ier d'Angleterre, qui donna en échange un *portrait d'Érasme*, par Holbein, et une *Sainte Famille* du Titien. Le *Saint Jean* tomba, par une succession d'aventures inconnues, mais qui durent être les conséquences des grandes révolutions anglaises, dans les mains de l'amateur Jabach. Cromwell l'a peut-être eu dans son cabinet. Nous le tenons de Jabach.

La collection de l'Ambrosienne de Milan possède une copie de ce tableau, un des plus beaux diamants du Louvre.

L'Adoration des Mages. (Galerie des Uffizj de Florence. — Planche LXXVI de l'*Histoire de la peinture italienne* de Rosini.) — Ce tableau a dû être peint avant que Léonard quittât Florence, vers 1480, car le type des figures, surtout celui de la Vierge, n'est pas encore ce type milanais que Vinci adora plus tard.

La préoccupation constante de Léonard fut de vaincre les effets de la lumière ; il doit être regardé comme le créateur de cette science difficile que les peintres nomment le clair-obscur. « Ce tableau, dit M. de Rumohr dans ses *Recherches italiennes*, où la distribution générale est d'une simplicité savante, où les nombreux personnages sont distribués en groupes reliés ensemble par une disposition remarquable des masses, où toutes les figures, placées dans une obscurité commune d'où elles émergent par de faibles reflets et des lumières rompues, ce tableau est le plus complet enseignement que Léonard ait laissé aux peintres qui, comme Frà Bartholomeo, se sont voués entièrement à l'art de distribuer la lumière et de soutenir les plans de leurs tableaux par l'emploi du brun sur brun. »

Têtes de Vierge. — M. Passavant a vu, à Milan, chez les héritiers de Joseph Longhi, un fragment de tableau où se trouve cette tête de la Vierge entourée de petites figures. « Elle est, dit-il, d'un très-beau caractère et merveilleusement modelée. »

La tête de femme — ou de Vierge — étude enfumée s'il en fut, que j'ai rapportée d'Amboise, mérite d'être citée ici.

Pourquoi s'obstine-t-on à nier Léonard dans les *Hérodiades ?* Salaï aurait-il donc pu, lui qui n'était qu'un copiste patient, trouver la sévère poésie de cette composition ? Pour nous, Léonard seul fut le peintre d'une, peut-être de deux, peut-être de trois Hériodades.

Dans celle que nous avons achetée à Milan, il y a quelques années, 'admirable modelé, la profondeur des regards, cette mélodie adorable du clair-obscur disent tout haut le nom de Léonard.

II

Des pages les plus authentiques passons aux portraits. Voici d'abord ceux où Léonard se représente lui-même.

Portrait de Léonard, à Florence. — Ce portrait de Léonard, peint par lui-même, est ce magnifique profil que tout le monde connait par les gravures de Raphael Morghen, Campiglia, et des autres. Il avait alors soixante ans.

Portrait de Léonard, dessin de profil. (Collection royale de Londres.) — Ce portrait a été publié, en 1796, dans un recueil intitulé : *Imitations of original Designs by Leonardo da Vinci, consisting of various drawings... published by Josh Chamberlaine.*

La gravure au pointillé était de Bartolozzi. C'est un profil dessiné à la sanguine. Le regard brille et paraît éclairé d'en haut ; la tête, d'un si beau caractère dans le modèle, est rendue avec une spirituelle délicatesse.

Une copie de ce dessin est à l'Ambrosienne. On a dit que c'était le portrait dont parle Vasari, portrait possédé par François Melzi.

Le musée du Louvre a possédé un portrait de Léonard vu de profil. C'était un dessin à la sanguine, qui provenait de la collection de Modène. Il fut rendu, le 28 septembre 1815, au commissaire de l'Autriche.

Portrait de Léonard, dessin de face. — A Venise, dans la collection de l'Académie des beaux-arts, on voit une tête superbe, presque de

Digitized by Google

face, dessinée à la sanguine, qui était vraisemblablement un portrait de Léonard dans un âge avancé. Bossi l'a gravé dans son *Cenacolo*, et il y en a une copie au crayon noir dans les dessins du roi des Pays-Bas.

PORTRAIT DE LÉONARD, de la galerie Esterhazy, à Vienne. — Ce portrait représente Léonard tenant une lettre à la main; cette lettre a pour suscription : *A Maria Ant. della Torre Leonardo di Piero da Vinci manda il ritratto.* Il devrait y avoir : A Marc-Ant.

M. Viardot déclare ce portrait très-authentique, mais le comte de Gallenberg n'en parle même pas dans son ouvrage composé à Vienne en 1833, publié en 1834 sous le titre de : *Leonardo da Vinci.*

PORTRAIT DE LÉONARD, à Milan. — « C'est bien, dit M. Viardot, la belle et vénérable tête de ce patriarche-artiste. »

Ce portrait, en profil, est dessiné sur papier au crayon rouge.

Est-ce une copie du portrait de la collection Royale de Londres?

PORTRAIT DE LÉONARD, à Vaprio. — Le conseiller Pagavi, dans ses mémoires manuscrits, indique un portrait de Léonard peint par lui-même; c'était dans une maison appelée la *Canonica di Vavro*, située sur l'Adda. Cette maison appartenait à la famille Melzi; Léonard dut y aller souvent visiter ses meilleurs et ses plus chers amis. Son portrait qu'il peignit était auprès d'une fenêtre.

Aujourd'hui, il ne reste plus de traces de cette peinture dans la vieille *Canonica* d'Aprio, qui résiste encore aux vents et aux eaux.

Ce portrait a-t-il été enlevé? A-t-il été détruit?

Léonard, qui aimait à triompher de la nature par la vérité de l'art, n'a pourtant peint qu'un petit nombre de portraits.

PORTRAIT DE FRANÇOIS Ier. — Le roi est représenté en saint Jean-Baptiste. Le tableau appartenait à sir L. Pococke, esquire. Le cadre porte la date de 1518. Léonard ne peignait plus la veille de sa mort; mais peut-être le portrait ne fut-il daté qu'après sa mort. Lithographié à Londres par Day et Haghe.

PORTRAIT DE MONNA LISA (nº 1,092 du Louvre.) — Nous avons déjà exprimé notre admiration pour ce chef-d'œuvre « le désespoir des peintres. » Cette énigme de la beauté, qui irrite la curiosité des hommes, c'est le portrait de la femme de Francesco del Giocondo.

Digitized by Google

Vasari, quoique parlant italien, ne trouve pas de termes assez pompeux pour dire son enthousiasme.

François Ier acheta ce tableau 4,000 écus d'or de son temps, ce qui fait à peu près 500,000 francs de 1868. La *Joconde* serait vendue 500,000 francs et ne serait pas payée.

Après la *Cène*, c'est la plus admirable page qui nous reste de Léonard; mais, comme la *Cène*, c'est une page qui chaque jour s'efface et devient plus mystérieuse; le fond — un paysage charmant où la mer bleue est bordée de montagnes pittoresques — est invisible à la plupart de nos yeux myopes. Nous pouvons encore contempler ce dessin d'une pureté ravissante; nous pouvons admirer ces formes idéales si finement et si délicatement rendues; nous pouvons nous extasier devant le regard ineffable de ces yeux d'une éclatante humidité; nous pouvons, comme les contemporains de François Ier, rêver longtemps devant ce sourire mystérieux de l'infini; mais où sont ces chairs vivantes, ces tons chauds, cette carnation palpitante qui enthousiasmaient Vasari? C'est à peine si nous pouvons encore nous étonner à la vue de ces mains, « mains admirables, sans pareilles jusqu'à ce jour, » qui sont d'une beauté irréprochable, mais dont les tons s'assombrissent jusqu'à la nuit.

Félibien, que la critique moderne semble dédaigner mais qui gardera sa place parmi les historiens de l'art, n'avait rien vu de plus fini ni de mieux exprimé que la *Joconde*. « Il y a tant de grâce et tant de douceur dans les yeux et dans les traits de ce visage, qu'il paraît vivant; et il semble en voyant ce portrait que ce soit en effet une femme qui prend plaisir qu'on la regarde. » Voilà qui est bien compris et bien dit.

« L'œuvre de Léonard est une merveille, une chose plus divine qu'humaine. » Ainsi parle Vasari. Il a raison : en présence d'une peinture si admirable et tant admirée, on s'explique le temps qui fut consumé à la peindre, soit que l'artiste ait subi la fascination qu'il a si bien rendue et qu'il ait prolongé à plaisir les douceurs du tête-à-tête avec cette femme charmante, soit qu'il ait eu en effet de la peine à exprimer la sérénité fière et la provocation contenue de ce visage dont le sourire, à certains moments, paraît satanique et qui nous magnétise encore de ses longs et voluptueux regards. Il semble qu'après en avoir poursuivi le modelé jusqu'aux accents les plus délicats, jusqu'à des nuances imperceptibles, et l'avoir ainsi rapprochée de nous par une vérité palpitante, l'artiste ait voulu ensuite la reculer dans le mystère de sa demi-teinte, la tenir éloignée de nos yeux en l'enveloppant d'une gaze et la faire apparaître enfin comme un rêve au

sein d'un chimérique paysage, sur un fond invraisemblable de petites montagnes bleues, rocheuses, pointues, taillées en cristaux et semblables à des stalactites retournées vers le ciel.

Le musée du Roi, à Madrid, possède une copie de ce portrait. Le fond est un rideau sombre. On dit que cette copie est de la main de Léonard; mais Léonard se copiait peu D'ailleurs ce portrait, qui est très-beau, est d'une conservation trop parfaite pour avoir été peint avec les couleurs de Léonard. Il y a, en outre, en Angleterre, en Allemagne et ailleurs, des copies de ce tableau qui sont aussi belles que celle de Madrid, — et qui ne sont pas des copies faites par le maitre lui-même.

M. Passavant cite deux copies, « l'une qui se trouve au palais de l'Ermitage, et l'autre qui faisait partie de la collection du cardinal Fesch, » dans lesquelles Monna Lisa est représentée sans vêtements.

Ces deux copies sont une double profanation.

La Monaca. — Qui est-elle, cette jeune fille à la beauté étrange et fascinatrice, cette *monaca* qui rayonne si extraordinairement au milieu de tant de chefs-d'œuvre encombrant le palais Pitti? Est-ce une jeune béguine dont l'âme n'a jamais connu que les pensées du ciel? Est-ce quelque *bellissima fanciulla* qui cache sous la robe monacale un cœur déjà blessé ou déjà repentant?

On a dit que ce portrait n'était pas de Léonard, mais seulement d'un de ses élèves; on a dit aussi que c'est le portrait qu'indique Olltrocchi, lequel portrait aurait été donné, en 1536, au cardinal Salviati par un beau-frère de Léonard. Ce qui est certain, c'est que ce portrait se trouvait dans la collection du marquis Niccolini; ce que je sais, c'est que c'est une des plus poétiques créations du maitre.

Portraits de Louis le Maure et sa famille. — Ce fut vers 1495 que Léonard peignit la famille de Louis le Maure agenouillée sur un calvaire. Le calvaire est de Montorfano, un peintre de troisième ordre : il se voit encore dans le couvent des Grâces, à Milan; mais si la fresque de Montorfano est bien conservée, les figures de Léonard se sont évanouies. Vasari dit que rien n'était plus ravissant que les têtes des jeunes princes Maximilien et François, qui sont auprès de leur mère, la duchesse Béatrix. On ne voit presque plus rien de ces trois figures, non plus que de celle du duc Louis le Mauro. Ce groupe est encore plus effacé que la *Cène*, qui est en face du calvaire.

L'œuvre médiocre a survécu, l'œuvre du génie a été détruite; singulière compensation! Oh! les tromperies de la science. Pourquoi

Digitized by Google

Léonard le chimiste ne prenait-il pas à Montorfano les mauvaises huiles dont il se servait!

Portrait de Louis le Maure. — Ce portrait est à l'Ambrosienne de Milan; il représente le duc Louis encore dans sa jeunesse; la figure est vue de trois quarts. C'est un des beaux portraits de Léonard.

M. Passavant, dans son *Voyage en Angleterre*, cite un portrait de Louis le Maure dessiné au crayon noir, de grandeur naturelle, et conservé à Oxford. On attribue ce beau dessin à Léonard, mais M. Passavant « croit qu'il est d'un de ses meilleurs élèves. »

Portrait de la duchesse Béatrix. — Ce portrait est, avec le précédent, à l'Ambrosienne de Milan. C'est un fin profil étudié à la manière de Holbein et de Van Eyck.

Je pose un point d'interrogation devant ces deux portraits.

Portraits du duc Maximilien. — Ces deux portraits du fils aîné de Louis le Maure sont l'un à l'Ambrosienne de Milan, l'autre dans la famille Melzi, — ou ailleurs, car il y a eu des copies.

Portrait de femme. (Galerie royale d'Augsbourg.) — C'est une sœur de la Monna Lisa; une sœur en beauté et en perfection artistique. La femme d'Augsbourg fait penser, comme la *Joconde*, à l'éternel idéal de ce grand chercheur.

La figure est vue presque de face; la bouche surtout est d'une grande finesse et d'un charme profond; les yeux paraissent avoir été retouchés, ce n'est plus le regard primitif; les cheveux et la poitrine sont seulement ébauchés.

Portrait de Lucrezia Crivelli. (N° 1091 du Louvre.) — Le P. Dan, dans son *Trésor des merveilles de Fontainebleau* (1642), dit que ce portrait est celui d'une duchesse de Mantoue. M. Delécluze, dans *l'Artiste*, a prétendu que c'était le portrait de Ginevra Benci. Pendant longtemps, et même encore aujourd'hui, on l'appelle la Belle Féronière, mais, selon les plus graves historiens, la maîtresse de François Ier, à qui l'histoire a conservé ce nom, était morte ou n'avait pas l'âge de l'amour à l'arrivée de Léonard à la cour de France.

Tout autre que celui de la *Joconde*, et aussi attirant peut-être en sa placidité un peu farouche, est le portrait de Lucrezia Crivelli, qui si longtemps passa pour celui de la Belle Féronière. Les cheveux plats, la robe rouge ornée de broderies, ce visage inquiet et résigné,

sous l'apparente mansuétude, comme devait le faire l'Italie des Borgia, comme cela est loin des vagues et adorables paradis cachés dans les regards de Monna Lisa !

Dans le *Codex atlantique*, manuscrit autographe de Léonard de Vinci, on peut lire trois épigrammes latines au sujet de ce portrait ; il y est question de Lucrezia Crivelli, maîtresse du duc Louis le Mauro. On sait d'ailleurs que Léonard, en arrivant à Milan, fit le portrait de cette dame. L'opinion générale est donc actuellement que ce tableau du Louvre est le portrait de Lucrezia, acheté plus tard par François I[er].

C'est une belle figure, peinte dans la manière florentine, avant que le type milanais n'eût envahi l'idéal de Léonard. Elle est moins belle et surtout moins charmeuse que la Monna Lisa. Elle est vue de trois quarts; ses cheveux sont lisses; le front est ceint d'une ganse noire retenue par un diamant : de là son nom populaire de la Belle Féronière. Cette tête charmante est en pleine lumière ; elle est d'une expression un peu fière avec une pointe de mélancolie, mais non de cette mélancolie adorable que Léonard seul a su donner à ses visages de femmes. Les tons sont chauds et brillants, le dessin est signé Léonard dans chacune de ses lignes si pures et si moelleuses ; les ombres sont presque chaudes et presque transparentes. Aussi le docteur Waagen dit-il que c'est le plus beau tableau de Léonard que possède le Louvre. Opinion risquée.

Le P. Dan parle, dans son *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, des cinq tableaux de Léonard qui se trouvaient dans le cabinet des peintures du château de Fontainebleau :

« 1° *Une Notre-Dame avec un petit Jésus qu'un ange appuie, le tout dans un paysage fort gracieux* ;

« 2° *Un Saint Jean-Baptiste dans le désert ;*

« 3° *Un Christ à mi-corps ;*

« 4° *Le portrait d'une duchesse de Mantoue ;*

« 5° *Le cinquième en nombre et le premier en estime, comme une merveille de la peinture, est le portrait d'une vertueuse dame italienne nommée Monna Lisa.* »

Le n° 1 est inconnu; le n° 2 est le *Saint Jean-Baptiste* n° 1084 du Louvre ; le n° 3 est mentionné aussi dans le catalogue de Lépicié, mais ne se retrouve plus ; le n° 4 est le *Portrait de Lucretia Crivelli*, et enfin le n° 5 *Monna Lisa*, est, selon le P. Dan, « le premier en estime comme une merveille de la peinture. »

M. G. Laviron, dans un travail sur les *tableaux apocryphes* publié par *l'Artiste* (2[e] série, t. V), nie l'authenticité de la *Belle Féro-*

nière; il est vrai qu'il appuie cette négation sur l'opinion que ce portrait est celui de la femme de Jean Féron, marchand de draps de la rue Barbette, qui fut la dernière maîtresse du roi François Ier.

Du reste M. G. Laviron considère aussi comme apocryphes la *Vierge à l'Enfant* et le *Saint Jean-Baptiste* du Louvre.

Parti pris de la critique.

PORTRAIT DE JEUNE HOMME. — Ce portrait est dans la galerie de Florence; Bottari a cru reconnaître le oortrait de Raphaël. L'inventaire de 1655 dit positivement que ce tableau est de la main de Léonard : *Ritratto in tavola di un giovane di mano di Leonardo da Vinci.* Selon M. Passavant, on trouve dans ce portrait « des couleurs très-empâtées, et le faire ressemble à celui de la tête de la *Méduse;* aussi le croit-on un ouvrage de sa jeunesse. »

PORTRAIT DE GINEVRA BENCI. — Ginevra Benci était une gracieuse et charmante enfant, fille d'Amerigo Benci, qui fut l'hôte de Léonard. C'est chez lui que fut trouvée l'esquisse peinte du tableau de *l'Adoration des Mages.*

Ghirlandajo et Léonard s'inspirèrent souvent de la beauté et du charme naïf de la jeune fille. Ghirlandajo fit son portrait, entre autres, sur la fresque qu'il peignit à Santa-Maria-Novella, vers 1484.

Vasari dit que Léonard fit son portrait : « *Ritrasse la Ginevra d'Amerigo Benci cosa bellissima, ed abbandono il lavoro a frati.* »

Le portrait de Ginevra était dans la galerie Niccolini; il fut acheté par le duc de Toscane, qui le plaça dans le palais Pitti.

C'est un des jolis tableaux de la premièro manière de Léonard. Il y a de l'esprit et de l'observation dans ce dessin si pur et dans ce modelé si juste; il y a même comme des caresses de la brosse sur ces yeux charmants et sur ces lèvres qu'entr'ouvrent un fin sourire, — ce fin et énigmatique sourire que Léonard donne aux femmes, et même aux Vierges, pour les rendre plus séduisantes. Mais on a *nettoyé* ce portrait, et avec le glacis bien des beautés primitives ont disparu.

Le dernier historien de la peinture italienne, M. Rosini, a cru avoir chez lui un portrait original de Ginevra par Léonard. C'est une jolie figure, d'un style très-pur. Il en a donné le dessin, ainsi que celui du portrait fait par le Ghirlandajo, dans son livre intitulé : *Storia della pittura italiana, esposta coi monumenti.*

Palmerini a gravé un portrait, sous le nom de *Laura*, qu'on croit être aussi un portrait de Ginevra Benci fait par Sandro Botticelli.

Le même portrait a été reproduit en 1824 dans une édition florentine des œuvres de Raphaël Morghen, *illustrées* par Palmerini.

Portrait de César Borgia. — Ce portrait est indiqué par M. le comte de Betz, qui l'a vu à Bologne en 1845. Il était dans la collection Corazza. La notice consacrée aux tableaux de cette collection affirme que c'est un portrait de César Borgia peint par Léonard; mais nous savons ce qu'il faut accorder de confiance aux affirmations des notices et des catalogues. Cependant M. de Betz dit qu'il a bien reconnu dans ce portrait, qui est très-beau, la manière de Léonard. Les yeux surtout n'ont pu être peints que par ce maître; Léonard savait seul donner au regard cette puissance étrange qui vous attire et qui vous retient devant ses figures.

Lorsque le comte de Betz vit ce portrait, on voulait le vendre et on en demandait un prix énorme. Qu'est-il devenu depuis 1845?

Cartons-portraits de l'Ambrosienne. — Il y en a six, de grandeur naturelle, dessinés au crayon noir, rehaussé de pastel.

Ce sont : — le portrait d'un jeune homme, vu de trois quarts. On croit assez généralement que c'est le portrait de François Melzi; — une tête de femme, vue de face. Elle est très-belle, quoiqu'elle ait les yeux baissés. Par un singulier sentiment, sur la marge les yeux ouverts sont indiqués.

Les autres cartons sont des études ou des portraits de femmes. Il y a une demi-figure couronnée de lauriers; une autre tient la main sur son cœur; les deux dernières ne sont que des études de tête.

M. Charles Clément indique à l'Ambrosienne *deux portraits, de Jean Galeazzo et de sa femme Isabelle d'Aragon*, deux tiers nature, à l'huile, sur panneau de châtaignier. Celui de Jean a, dit-il, beaucoup souffert; celui d'Isabelle, un peu plus haut, est parfaitement intact. Elle est représentée de profil. « La peinture est très-claire, sèche, et d'une incroyable précision. »

Portrait du chateau de Windsor. — C'est une belle tête de vieillard, sans barbe, modelée avec une grande finesse, et dont les lumières sont nettes et vives. On l'attribue à Léonard. M. Passavant doute de son authenticité, tout en reconnaissant cependant que ce portrait était placé trop haut pour pouvoir se prononcer d'une manière absolue. Cette raison, ou plutôt ce manque de bonnes raisons, ne prouve pas que ce tableau soit apocryphe.

Portrait de Charles VIII, ou portrait de Charles d'Amboise. (N° 1090 du Louvre.) — Ce tableau a été désigné d'abord comme étant le portrait de Charles VIII; ensuite on a prétendu que c'était le portrait de

Louis XII; enfin, d'après M. Le Blanc, le personnage représenté serait Charles d'Amboise, de Chaumont, maréchal de France, gouverneur du duché de Milan. Ce favori de Louis XII était mort en 1511, à trente-neuf ans, et, n'étant entré, avec le roi, qu'en 1509 à Milan, on en conclut que ce portrait a été peint de 1509 à 1511.

M. Waagen et M. Passavant pensent que ce portrait doit être attribué à Jean-Antoine Beltraffio, un des bons élèves de Vinci.

Hillemacher a publié, en 1846, une eau-forte de ce portrait, avec la légende : *Charles VIII, roy de France.*

Portrait de la galerie de Dresde. — Ce tableau, dont Jacob Folkema a fait une bonne gravure sous le titre de : *Portrait d'un guerrier, vu de face*, est le portrait, selon Lomazzo, du général Jean-Jacques Trivulce. Ce portrait aurait été fait après la bataille d'Agnadel, où le général Trivulce, alors âgé de soixante-quatre ans, commandait l'avant-garde.

Selon d'autres critiques, ce portrait est celui du duc Louis le Maure; d'après M. Passavant ce serait le portrait de M. Morett, orfévre et joaillier de Henri VIII d'Angleterre. A l'appui de cette dernière opinion, on rappelle que Hollar l'a gravé en 1647 avec l'indication du nom de Morett ; ce tableau était alors dans la collection de lord Arundel. Il faut remarquer que, d'après M. le comte de Betz, il y a au palais Pitti, dans le salon de l'Iliade, sous le n° 207, un portrait d'homme attribué à Léonard et appelé l'*Orfévre;* pourquoi ne serait-ce pas celui-là qu'aurait gravé Hollar ?

Mais si l'on n'est pas d'accord sur le nom du personnage représenté par le portrait de la galerie de Dresde, on ne l'est pas davantage sur le nom du peintre ; les uns nomment Léonard de Vinci, les autres Jean Holbein. M. Viardot, dans ses *Musées d'Allemagne*, dit que le mérite de ce portrait est égal à celui de la Joconde ; mais d'autres critiques pensent que c'est un Holbein. Si c'est le portrait de l'orfévre de Henri VIII, cette dernière opinion serait la plus vraisemblable.

Au reste, c'est une belle figure, d'un teint brun, avec une barbe rousse que l'âge a déjà blanchie ; il a un manteau bordé de fourrure, porte son chapeau avec fierté, tient d'une main son épée et son gant de l'autre.

Portrait de femme, à Anvers. — M. Rigollot dit qu'il a vu ce portrait à Anvers chez un vieil amateur de curiosités. C'est une figure de femme, assise, un peu moins grande que demi-nature. Le propriétaire

Digitized by Google

de ce tableau l'attribuait à Léonard et croyait que c'était le portrait d'une duchesse de Milan ou de Mantoue. Il était tellement convaincu de son authenticité qu'il voulait le vendre 100,000 francs et qu'il en avait refusé 60,000.

Pourquoi le chercheur ne nous fait-il pas connaître son opinion?

Portrait de M.-A. della Torre. — Marc-Antoino della Torre, professeur d'anatomie, fut le maître, l'émule et l'ami de Léonard. Ce n'est donc pas sans raison qu'on suppose que son portrait a dû être fait par le grand peintre. Mais est-ce bien ce portrait d'homme conservé à l'Ambrosienne qui est le portrait du célèbre professeur, mort de la peste en 1512? Rien ne prouve cette assertion, et ce portrait, dit M. Passavant, « est trop faible de dessin et de modelé, la draperie en est trop roide pour pouvoir l'attribuer à Léonard lui-même. Il est à l'huile et a été entièrement repeint. »

Portrait d'homme vêtu de rouge. (N° 133 du Dulwich-College de Londres.) — Dans son livre *Kunstwerke und Künstler in England*, M. le docteur Waagen parle de ce portrait, qu'il donne comme une œuvre de Beltraffio.

Tête de femme, de la galerie d'Orléans. — Dans les planches publiées par Couché en 1786 sous le titre de : *Galerie du Palais-Royal*, on trouve, après la *Flore* de Léonard, une *Tête de femme* attribuée au même maître. Ces deux figures sont les deux premières de la *Galerie*. La *Tête de femme* est actuellement dans la galerie de lord Egerton. On s'accorde à la donner à Luini, cet élève de Léonard qui a tant fait de Léonards !

Portrait de jeune femme. — C'est un Beltraffio, selon MM. Waagen et Passavant; ce dernier a même trouvé, dans les ornements de la robe, le chiffre de l'élève de Vinci.

Ce portrait, qui est une des plus belles pages de Beltraffio, représente une jeune femme dont les cheveux tombent sur l'épaule. Il est d'un beau caractère et d'une science très-réelle. Beltraffio, quoique élève de Léonard, peut être considéré comme le dernier grand représentant de la vieille école lombarde, une école d'un caractère sérieux, où la science de l'exécution était sincèrement professée par les maîtres, et respectée par les élèves.

Portrait de Jeanne d'Aragon. — La reine Jeanne est morte, déjà

vieille, en 1435; il paraît donc peu probable que le portrait de l galerie Doria, ainsi qu'un autre qui se trouvait à Rome — tous deux attribués à Léonard d'après une indication d'Amoretti — aient jamais été des portraits de cette reine.

Je ne trouve pas beaucoup plus justifiée l'opinion de M. Passavant, qui prétend que le portrait de la galerie Doria représente bien Jeanne d'Aragon, mais que c'est une copie d'après le tableau de Raphaël qui est au Louvre. Cette copie, selon M. Passavant, aurait été faite par un élève de Léonard, qui avait pris le soin de donner à la tête « l'expression de sourire propre à l'école de ce maître. » — « La tête est d'ailleurs, ajoute-t-il, très-bien faite, tandis que le reste est roide de dessin et sec de couleur. » En quoi cette dernière observation prouve-t-elle que c'est une copie faite par un élève de Léonard? Et puis Raphael, bien plus jeune que Léonard, a-t-il pu faire le portrait original de Jeanne d'Aragon, qui était vieille bien avant 1435? Raphaël n'était pas né.

Portrait du chancelier Moroni. — J'ai peu de foi dans les portraits de ses contemporains attribués à Léonard. Il est certain que la plupart sont apocryphes. Léonard peignait lentement et il choisissait ses modèles; après ses protecteurs, il ne les cherchait plus que parmi les plus belles.

On cite deux exemplaires d'un portrait du chancelier Moroni. C'est un personnage revêtu, il est vrai, de la robe de chancelier, mais Jérôme Moroni ne fut nommé à la vice-chancellerie du duc Maximilien qu'après 1512; or, Léonard n'était plus à Milan à cette époque.

Ces deux prétendus portraits du chancelier Moroni sont : l'un à Parme, chez le comte Sauvitali; l'autre à Milan, chez le duc Scotti Gallerati. Le premier provient de la collection du duc de Modène; je le crois attribué faussement à Léonard. Pour le second, il n'y a pas à douter de son peu d'authenticité.

Portrait de femme, de l'ancien Cabinet du roi. — Lépicié, dans son *Catalogue raisonné*, parle ainsi de ce portrait :

« Item... *Une tête de femme de profil, nommée communément : « la Belle Féronière.* » Cette femme a pour coiffure une toque de velours rouge, bordée d'une espèce de broderie en or et terminée, du côté de l'étoffe, par un rang de perles. Un voile noir accompagne la toque et tombe sur les épaules. La robe est d'une étoffe gros bleu.

« Ce profil est d'une précision étonnante, et ne laisse rien à désirer pour le fini de l'exécution. »

Voilà ce que dit Lépicié de cette *Belle Féronière*. Est-ce vraiment un original? Est-ce une copie arrangée? D'après M. E. Soulié, conservateur-adjoint du musée du Louvre, « ce portrait existe encore dans les magasins du musée, où il est considéré comme sans intérêt. Son estimation est portée, sur l'inventaire, à 150 francs, et lors du dernier classement il a été jugé indigne de figurer parmi les chefs-d'œuvre de la galerie. »

Le nouveau catalogue du Louvre attribue, sous le n° 488, ce portrait à l'*école* de Léonard.

Vasari cite de Léonard les portraits d'Améric Vespuce, de Saramuccio et d'Artus, valet de chambre de François Ier; ce dernier portrait a été très-remarqué chez Pagave, à Milan.

III

Buste de saint Jean. — L'Italien Conca cite « une tête d'un jeune saint Jean, qui existait dans le palais du roi d'Espagne. » — Mengs parle, dans ses *Œuvres complètes*, d'une tête de saint Jean-Baptiste adolescent qui appartenait à la princesse des Asturies.

Le saint Jean de Conca n'est-il pas celui de Raphaël Mengs?

Félibien, dans ses *Entretiens sur les peintres*, dit qu'il y avait à l'hôtel de Condé, « dans le cabinet de M. le Prince, une tête de saint Jean-Baptiste. » Elle avait été faite, suivant lui, à Florence, vers 1513, par Léonard de Vinci, pour un gentilhomme du duc de Florence, appelé Camille degli Albizzi.

L'abbé Lanzi, qui avait vu plusieurs de ces têtes de saint Jean-Baptiste, dit qu'on ne peut affirmer qu'elles soient de Léonard.

M. Passavant ne se prononce pas, non plus que M. Rigollot, non plus que beaucoup d'autres historiens et critiques de l'art italien. Il est probable, cependant, que Mengs ne pouvait trop se tromper, et, d'après les éloges qu'il donne du saint Jean-Baptiste de la princesse des Asturies, on peut croire que Léonard avait mis la main à « cette grande étude de clair-obscur. »

Saint Jérôme en pénitence. (N° 750 de la collection du cardinal Fesch.) — Ce n'est qu'une ébauche, préparée comme l'*Adoration des*

Mages. Saint Jérôme est à genoux dans une grotte; un lion est à côté de lui. La tête seule du saint est modelée.

M. Passavant, dans ses notes, dit que « Gerli (*Disegni di Leonardo*, etc. Tab. 1) a publié un dessin qui paraît être une esquisse pour la figure de ce tableau. »

Il ajoute : « Ignatius Hugford, peintre anglais habitant Florence, possédait une terre cuite d'environ 65 centimètres de hauteur, représentant le même sujet, et qui a été reconnue pour un ouvrage de Léonard. »

Malgré Gerli, malgré M. Passavant et malgré la terre cuite de Hugford, je doute un peu beaucoup de l'authenticité de ce *Saint Jérôme*. Nous savons trop que le catalogue du cardinal Fesch n'était pas toujours un catalogue d'Évangile.

M. Charles Clément raconte que longtemps le cardinal n'avait eu que la tête du saint, qui avait été coupée dans le panneau, et qu'il trouva un jour chez un brocanteur de Rome, le reste du tableau « ayant encore le trou carré dans lequel s'adapta exactement le morceau qu'il possédait. » — Je crois que le cardinal avait été mis dans le panneau.

Tête de saint Jean. — Voici ce que dit M. Passavant dans une de ses notes manuscrites :

« La tête tranchée de saint Jean-Baptiste, sur un plat, qui se trouve dans la collection de l'Ambrosienne, à Milan, est très-finement exécutée, mais paraît faite par un élève d'après un dessin de Léonard, vu que le raccourci n'est pas senti. Les lumières des cheveux sont rehaussées d'or, ce qui ne se trouve sur aucun des ouvrages du maître. »

Cette tête de *saint Jean*, dont peu de critiques se sont occupés, doit être mise parmi les plus douteuses pages du grand livre qu'a laissé Léonard.

Hérodiades. — Une *Hérodiade* qui a passé longtemps pour être de Léonard de Vinci, est celle qui existe dans la tribune de la galerie de Florence. Il est à peu près reconnu maintenant par tous les critiques que c'est le chef-d'œuvre de Bernardino Luini, élève et imitateur de Léonard, et dont la plupart des tableaux ont été attribués à son maître. Ils sont souvent presque dignes de cet honneur, et l'*Hérodiade* de Florence est assurément une des plus belles créations de l'art. Les figures sont à mi-corps. Hérodiade saisit la tête du saint, que le bourreau vient lui apporter; une suivante est auprès de la belle-fille d'Hérode.

Il y a dans ce tableau une énergie d'expression et une habileté de brosse des plus remarquables.

Le château royal de Hampton-Court possédait aussi une *Hérodiade* attribuée à Léonard do Vinci. Mais le docteur Waagen attribue cette dernière, qui ne ressemble en rien, quoique assez belle de ton, à l'*Hérodiade* de Florence, au Beltraffio, un des élèves de Léonard.

On a cité aussi une *Hérodiade* du cabinet de M. Collot, ancien directeur de la Monnaie. Celle-ci est une reproduction de l'*Hérodiade* de Hampton-Court. « Si elle n'est pas de Léonard, elle est digne de l'être, dit un critique plus ou moins français ; elle est d'un ton plus clair, plus transparent et plus fin que celle de Hampton-Court, et si cette dernière est de Beltraffio, il pourrait bien se faire que celle de M. Coilot fût de Léonard. »

Le catalogue des tableaux de la galerie impérialo de Vienne attribue trois *Hérodiades* à Léonard de Vinci, mais ce n'est là qu'une munificence de livret.

Aucun de ces trois tableaux n'est de Léonard ; ils sont tous les trois de son école. Il est difficile d'y mettre une signature d'un élève connu. M. Passavant attribue une de ces *Hérodiades* à Cesare da Sesto.

Il y avait dans la galerie d'Orléans une copie de l'*Hérodiade* de Vienne ; la galerie de Dresde en possède une aussi, mais en grand buste seulement.

Le n° 1227 du Louvre est une *Salomé*, fille d'Hérodiade, d'André Solario. Ce tableau fut souvent attribué à Léonard, mais il est certain qu'il fut acheté par Louis XIV comme une œuvre de Solario. C'est un des bons tableaux dus à l'influence de Léonard de Vinci, quoique Solario ne fût pas son élève.

Ce tableau a, suivant la *Notice des tableaux recueillis en Lombardie*, appartenu à Richelieu.

Hérodiade d'Amiens. -- D'après le docteur Rigollot, « il se trouvait à Amiens, chez u amateur, un beau tableau ayant pour sujet Hérodiade tenant un plat dans lequel le bourreau va poser la tête de saint Jean-Baptiste. Une vieille femme, coiffée d'un turban, répond du geste au regard c 'Hérodiade ; deux autres figures se voient dans le fond. » Ce tableau pı ovenait de la vente de M. Lafontaine, qui l'avait eu, croit-on, de Georges IV, en échange de tableaux hollandais et flamands que recherchait le roi d'Angleterre. D'après le catalogue de la vente, on pourrait croire que ce tableau avait fait partie de la collection de Charles Ier. On l'attribuait alors à Léonard, mais il n'était pas de lui.

Enfant Jésus de Bologne. — Vasari parle d'un enfant que Léonard a peint pour messer Baldassare Turini, de Pescia. C'est peut-être ce passage de Vasari qui a porté l'abbé Lanzi à citer, dans son *Histoire de la peinture italienne*, comme authentique, « un *Enfant Jésus* couché dans un riche berceau, orné de perles, qui est à Bologne, au palais, dans les appartements du gonfalonier. » Ce tableau n'a d'autre partie nue que la tête de l'enfant, qui est très-éclairée, ce qui rappelle la pleine lumière où nage la figure de Lucretia Crivelli. Henri Beyle, qui n'y regardait pas toujours à deux fois, dit qu'il croyait quo cet *Enfant* était de la première manière de Léonard; mais il ajoute qu'il n'y a rien là de son style connu. Selon Vasari, « cet enfant était merveilleusement beau et gracieux. »

La dispute de Jésus avec les docteurs, ou les quatre Pharisiens. (Musée national de Londres. — Ce tableau a fait partie de la collection Carr; il provient de la famille Aldobrandini.)— Encore un beau Luini qui a passé longtemps pour un Léonard de Vinci! Au quinzième et au seizième siècle, les élèves marchaient de près sur les pas de leurs maîtres. « Ce ne fut qu'après la publication de l'*Histoire de la peinture italienne*, de l'abbé Lanzi, qu'on commença de s'occuper des peintres du second rang, dont il avait révélé le premier les mérites, les œuvres et les noms. » L'abbé Lanzi fut le prophète et le restaurateur des Luini, des Salaï, des Solario, des Oggione, des Cesare da Sesto, pour ne citer que les principaux élèves de Léonard de Vinci.

« Aussi, maintenant qu'on sait discerner ce qui est particulier à ces artistes, dit M. Waagen, quelle est l'œuvre authentique de Léonard dans laquelle on trouverait cette couleur des chairs si chaude, si brillante dans toutes leurs parties? Et cette teinte locale des draperies rouge et bleue, où la trouvera-t-on aussi pure, aussi entière, aussi bien nourrie? Mais quelque beaux que soient les traits du Christ, et quoiqu'ils rappellent en général le type bien connu de l'école de Léonard; quoiqu'il y ait dans la figure une légère teinte de mélancolie, elle manque de cette profondeur de caractère, de ce grandiose que Léonard savait imprimer à ses œuvres. Le modèle et le dessin sont beaucoup trop faibles pour qu'on puisse les lui attribuer, autant du moins qu'on peut le reconnaître au travers des malheureuses restaurations que ce tableau a subies. Le front, les joues et les mains du Christ ont surtout souffert de cetto méthode des restaurateurs italiens, qui consiste à repiquer les carnations avec un vernis coloré qui leur donno un vernis insignifiant et une vaine apparence. La foule peut être

séduite par ce procédé, mais il afflige les véritables connaisseurs qui recherchent en vain les traits du pinceau et le modèle primitif. »

D'Agincourt dit qu'on attribuait la *Dispute de Jésus avec les docteurs* à Bernardino Luini, mais qu'il le croit de Léonard. Il le décrit ainsi dans son *Histoire de l'Art :* « C'est un tableau dont le sujet est confus, obscur et mal disposé; les personnages sont à mi-corps, le Christ est représenté de face, son visage est doux, noble, mais un peu féminin, malgré sa barbe naissante; il a un vêtement de soie couvert de bijoux. » — Après cela, pourquoi persiste-t-il à l'attribuer à Léonard?

Une belle copie de ce tableau est au palais Spada, à Rome.

Têtes de Jésus-Christ. — Dans son « *Catalogue des tableaux du roi,* » Lépicié mentionne une demi-figure du Christ portant la boule du monde dans sa main gauche, et bénissant de la droite. Il annote cette figure comme très-faible.

Ce tableau fut gravé à l'eau-forte, en 1650, par Venceslas Hollar; et il fut donné au musée de Nancy en l'an XI.

Le *Magasin pittoresque*, année 1849, a publié de ce tableau une gravure en bois faite d'après un dessin de Granville. Une notice de M. de Chenevières-Pointel accompagne cette gravure.

D'après M. Passavant, « il se trouve différentes têtes ou bustes du Christ de profil, portant la croix ou tenant un globe ; ce ne sont que des productions de l'école de Léonard. »

Tête du Christ. (Musée de Brera.) — « Jamais, dit M. G. d'Adda (*Gazette des beaux-arts*, août 1868), jamais le sentiment inspiré par la dignité et la vérité de la religion n'a été poussé plus loin que dans la *Tête du Christ* du musée de Brera. »

Faut-il appliquer à cette tête l'opinion de Passavant, qui rejette dans l'école de Léonard toutes les *têtes de Christ* attribuées au maître?

Gault de Saint-Germain cite une *Tête du Sauveur*, chez le prince Lichtenstein, à Vienne, regardée par Winkelmann comme une des plus remarquables productions du génie, comme un modèle sublime de beauté virile la plus accomplie.

Madone de Lucques. — C'est une petite figure que l'on conserve à Lucques, dans la casa Buonvisi. On la regarde comme une œuvre de la jeunesse de Vinci — de sa première époque, dirait Beyle. M. de Rumohr en parle dans ses *Recherches italiennes.* « On y a trouvé, dit-il, la trace de ces efforts pour tout exprimer qui sont particuliers

à ce maître, et en outre quelque similitude de forme avec celle des peintures florentines du temps de Dominique Ghirlandajo. »

D'après le texte même du critique allemand, on peut douter beaucoup de l'authenticité de la *Madone de Lucques*.

M. Clément cite aussi une *Tête de madone*, au musée de Parme, petite nature, grisaille.

Vierge de Saint-Onufre. — D'Agincourt parle de cette Vierge peinte à fresque sur une croisée du couvent de Saint-Onufre, à Rome. Cette Vierge tient une fleur qu'elle offre à l'Enfant Jésus. Elle a été restaurée par Palmaroli, et on a doré le fond. Un buste est au-dessous; d'Agincourt dit que c'est le buste du donataire.

Autant qu'on en peut juger à travers la restauration de Palmaroli et les marques du temps, cette peinture ressemble beaucoup, comme sujet et même comme exécution, aux tableaux de Lorenzo di Credi, condisciple de Léonard. M. de Rumohr en conclut « que c'est un ouvrage de la jeunesse de Léonard, et qu'il en résulte qu'il a fait un séjour à Rome avant d'aller à la cour de Louis le Maure. »

Si Léonard n'est allé à Rome pour la première fois qu'en 1614, cette fresque serait de sa « troisième époque, » ce qui me semble plus que douteux.

Carton de Sainte-Anne. (Académie des beaux-arts de Londres. — Gravé en 1798, par Auker Smith.) — C'est une histoire assez compliquée que celle de ce carton, qui paraît ne pas avoir été unique. Vasari raconte le premier chapitre de cette histoire avec beaucoup de détails : il donne une description très-étendue et très-admirative de cette œuvre. Mais, après Vasari, les ténèbres tombent sur l'histoire du carton de Sainte-Anne. L'abbé Lanzi dit qu'il le croit perdu; Lomazzo, dans son *Traité de la peinture* (1584), dit que ce carton se trouvait à Milan, chez le peintre Aurelio Laurino, après avoir été en France. Vasari dit aussi que le carton de Sainte-Anne vint en France. Mais Lomazzo et Vasari parlent-ils bien de ce carton « que Léonard composa pour les Servites de Florence, et qui devait servir à exécuter le tableau du maître-autel de l'Annunziata? » Il est certain, d'après M. Waagen, que Léonard et ses élèves ont souvent exécuté des compositions « analogues, mais cependant différentes. »

Le P. Sébastien Resta vient augmenter les doutes : « Louis XII, dit-il, demanda, avant l'an 1500, un carton de Sainte-Anne à Léonard, qui se trouvait alors auprès du duc Louis le Maure, à Milan. Ce peintre fit une première esquisse, qui est chez MM. les comtes Arconati,

à Milan. Ensuite il fit ce second carton, dont je parle, qui m'appartient et qui est plus terminé. Il est conservé, comme on le voit, quoiqu'il ait à peu près deux cents ans. — Léonard étant ensuite venu demeurer à Florence, après la mort de Louis XII, à qui il n'avait pas envoyé cet ouvrage, il en fit un troisième, encore plus achevé, qu'il tira de celui-ci et qu'il envoya au roi François Ier. »

Le P. Resta ajoute que ce fut d'après le carton qu'il possédait que Salaï, élève de Léonard, fit la « belle copie en peinture » que l'on conserve à Milan, dans la sacristie de Saint-Celse.

Cependant la description que nous a laissée Vasari peint bien le carton de Londres. On retrouve le génie du maître, qui marque de son empreinte ce dessin tout entier. « Il excita, dit Vasari, l'admiration générale lorsqu'il fut exposé à Florence, vers l'an 1502. »

C'est un dessin aux crayons blanc et noir; les têtes sont moins grandes que nature; la perfection du modèle est admirable, mais il est inachevé. Les extrémités et les draperies de la Vierge sont à peine indiquées. Ce dessin, du reste, est très-dégradé. La Vierge tient l'Enfant Jésus sur ses genoux; le bambino regarde le petit saint Jean qui joue avec un agneau. Sainte Anne, assise à côté de la Vierge, regarde sa fille avec extase; de la main gauche elle montre le ciel. « Son sourire, dit Vasari, indique l'excès de sa joie en voyant que sa progéniture, qui était de la terre, est devenue céleste. »

La Vierge de Munich. (N° 567 de la pinacothèque.) — Vasari raconte qu'il vit chez messer Julio Turini un petit tableau de Léonard. « C'était une Madone *col figliuolo in braccio.* » Elle avait été peinte avec un soin extrême, mais le tableau était déjà très-altéré. Il avait été fait par Léonard, à son passage à Pescia, quand il alla de Milan à Rome, pour messer Baldassare Turini. Il avait peint aussi un petit enfant « merveilleusement beau et gracieux. »

On a dit que cette madone se trouvait dans la galerie de Dusseldorf. Cette indication de Vasari se rapporte-t-elle « à la Vierge, assise sous une grotte ouverte dans un paysage, qui tient avec le bras droit l'Enfant Jésus, couché à côté sur son manteau. » Cette Vierge est celle qui porte le n° 567 de la pinacothèque de Munich. Elle se rapproche de la *Vierge aux rochers* du Louvre.

Dans son livre de *l'Art en Allemagne*, M. Fortoul parle de cette Madone de Munich. Il l'attribue à Léonard et vante « son délicieux coloris. » — « Ces expressions, remarque M. Rigollot, suffiraient seules pour faire douter de son authenticité. » M. le docteur Rigollot est un puriste : sans l'être autant que lui, je pense que cette *Vierge de Mu-*

nich n'est pas la madone *col figliuolo in braccio*, dont parle Vasari. — Qu'est devenu aussi cet enfant « merveilleusement beau, » si ce n'est pas celui de Bologne ?

La Vierge au bas-relief. (Gravée en 1835, par M. Forster.) — Cette *Sainte Famille*, qui paraît être une répétition du tableau de l'Ermitage, appartenait, vers 1835, au marchand de tableaux Woodburn. Elle fut achetée par lord Monsohn.

Bien que M. Passavant dise de ce tableau : « Il est un des mieux conservés de Léonard, le dessin en est exquis avec les couleurs encore fraîches ; c'est une œuvre admirable et originale, » on peut ne pas le regarder tout à fait comme authentique.

Est-ce l'exécution très-habile d'un carton de Léonard ?

Les figures sont rondes, les tons chauds et brillantés, les expressions un peu étrangères au style de Léonard. Cette *Sainte Famille* se compose de la Vierge, de l'Enfant Jésus, du petit saint Jean, de Joseph et de Zacharie. Il y a à Milan, dans la galerie du duc Melzi, une *Sainte Famille* toute pareille. On l'attribue à Cesare da Sesto, dont l'*Adoration des Mages*, du musée de Naples, a pour groupe principal une sainte Famille toute semblable. La collection du cardinal Fesch avait une autre copie de ce tableau qu'on a appelée la *Vierge au bas-relief*, bien que le bas-relief ne soit qu'un des moindres accessoires.

On a pensé que le tableau si magiquement reproduit par M. Forster était de Luini. Le *Fitz-William Museum* possède une jolie copie réduite de cette *Sainte Famille*.

La Sainte Famille de Madrid. — Nous devons la connaissance de cette « œuvre capitale » à M. Viardot. Il l'a peut-être un peu trop vantée. C'est dans son livre des *Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*, publié en 1843, que M. Viardot exalte, c'est le mot, cette *Sainte Famille*. Sans doute qu'il en a eu quelque regret, et qu'il a, par compensation, cru devoir nier complétement la valeur de la *Sainte Famille* de Saint-Pétersbourg, dont il a parlé l'année suivante dans son livre des *Musées d'Allemagne et de Russie*.

La *solidité* et la parfaite conservation vantées par M. Viardot me donnent des doutes sur l'originalité de ce tableau : les œuvres de Léonard ne sont pas, en général, ni si solides ni d'une si belle conservation. M. Kugler n'a pas été convaincu non plus, car il ne mentionne pas ce tableau dans son catalogue des principales œuvres du *museo del*

Rey, publié dans le tome II des *Handbuch der Geschichte der Malerei*.

M. Viardot dit que cette *Sainte Famille* est peinte dans la manière de *la Modestie et la Vanité*, du palais Sciarra. Il fait d'ailleurs un grand éloge de ce dernier tableau. Mais M. de Rumohr l'attribue à Salaï, et Fumagalli dit qu'il a été peint par Luini. — N'est-ce pas une double raison nouvelle de douter du tableau de Madrid?

Vierge de la galerie Esterhazy. — C'est une Vierge entre sainte Barbe et sainte Catherine; Elle soutient l'Enfant Jésus, qui prend un livre sur une table. Elle a été gravée en 1827, par Steinmuller. M. Passavant dit « qu'on s'accorde à l'attribuer à Luini. »

C'est un groupe à mi-corps, qui rappelle, selon M. Viardot, la *Sainte Famille* de Madrid, et qui est presque son égal par l'importance et la beauté. « Cependant les trois têtes de femmes se ressemblent singulièrement et sont le même type à peine varié. »

Encore un Luini à retirer des œuvres de Léonard, dont la main n'a peut-être été pour rien dans le dessin ou dans le carton primitif de ce tableau.

Vierge de Naples. — Cette Vierge n'est encore connue que par M. Viardot, qui en dit peu de mots : il se contente de nous assurer que cette Madone, qui tieut l'Enfant Jésus sur ses genoux, est admirable, et qu'il la croit une acquisition peu ancienne.

Cela n'est pas un brevet suffisant d'originalité.

Cette Vierge, indiquée par M. Viardot comme étant de Léonard, est le tableau représentant la *Vierge avec l'Enfant Jésus*, de Bernardino da Luino, placé sous le n° 356 dans la salle des chefs-d'œuvre du musée de Naples.

Sainte Famille de Luini. — Ce tableau a été peint sur un dessin de Léonard. Le cardinal Borromée dit qu'on conservait de son temps le modèle en terre que Léonard avait fait pour la figure de l'enfant.

Ce tableau, qui est très-beau, mais qui est reconnu pour être de Luini, a été au musée Napoléon sous le n° 1033. On le trouve gravé dans les *Annales de Landon*. C'est une Vierge assise sur les genoux de sainte Anne; elle tient dans ses bras l'Enfant Jésus, qui semble bénir saint Jean. Saint Joseph regarde cette scène avec recueillement.

Ce tableau, malgré les assertions du cardinal Borromée et malgré le prétendu dessin de Léonard, me paraît devoir rester tout entier à Luini.

Luini avait sans doute composé cette *Sainte Famille* sur le carton de *Sainte Anne*. « Luini, dit un critique, se serait contenté d'y ajouter saint Joseph et de supprimer l'agneau et les pieds de la Vierge et de sainte Anne. »

Vierge au donataire. — Lépicié donne ainsi la description de cette Vierge dans son *Catalogue raisonné* des tableaux du roi de France : « *Vierge tenant l'Enfant Jésus.* La Vierge, dans une attitude simple et élégante, tient l'Enfant Jésus, auprès duquel on voit saint Jean. Sur le devant du tableau, le peintre a placé un homme à genoux, faisant un acte d'adoration. Le fond, dans lequel on voit quelques fabriques, est à moitié couvert par un rideau. Indépendamment du grand caractère du dessin, on trouve dans cet ouvrage cette grâce et cette vérité que Léonard a su mettre dans les expressions des figures. »

Ce tableau a été donné, en l'an XI, au musée de Bruxelles, qui a négligé de nous le rendre.

Faut-il s'en rapporter à Lépicié, et classer cette Vierge au nombre des œuvres authentiques de Léonard.

Vierge de lord Ashburton. — Cette Vierge a fait partie de la collection du général Sébastiani, après avoir été dans la chambre du prieur de l'Escurial. M. Waagen l'attribue à Luini. Elle appartient aujourd'hui à lord Ashburton, qui la croit de Léonard avec l'assentiment de plusieurs critiques. Un ange soulève la couverture d'un lit où le divin enfant est endormi sur les bras de sa mère ; le petit saint Jean et un ange regardent. Les figures sont de demi-grandeur naturelle.

Vierge du palais Albani. — L'abbé Lanzi et Raphaël Mengs parlent de cette *Vierge ;* Lanzi dit qu'elle a une grâce impossible à décrire ; Mengs prétend qu'elle est au-dessus de tous les tableaux de la galerie Albani. M. Passavant dit tout simplement qu'elle ne peut être que de Luini « ou de son école. »

C'est une Vierge qui semble demander à l'Enfant Jésus une tige de lis avec laquelle il joue : l'enfant se recule pour ne pas la donner. Cette composition est très-gracieuse, mais est-ce bien là le génie de Léonard de Vinci ? C'est plutôt l'esprit de Solario.

Vierge d'Altontower. — M. Passavant (*Kunstreise durch England und Belgien*) cite un petit tableau de Léonard conservé à Altontower, résidence du comte de Shrewsbury. « C'est une Vierge tenant

sur son sein l'Enfant Jésus qui saisit un œillet. Le paysage représente dans le fond le lac de Côme, et sur le devant un jardin ; la madone a une robe noire et un manteau jaune. »

Vierge de la galerie Pourtalès. — Le *Bulletin de l'alliance des arts* (t. I, p. 30) cite cette Vierge, attribuée à Léonard. Elle a appartenu à la couronne d'Espagne, et elle a été achetée pour un Luini à la vente Pourtalès. « C'est une Vierge qui s'incline devant Jésus en lui offrant une fleur. »

Vierge d'André Solario. (N° 1228 du Louvre.) — Cette Vierge, signée : *Andreas de Solario fec.*, et qui rappelle si bien G. Ferrari, le maître de Solario, doit être un peu attribuée à Léonard, car, dit M. Passavant, « il existe de ce maître un dessin à la sanguine de demi-grandeur naturelle, dans la collection de l'Ambrosienne, qui a servi pour beaucoup de tableaux faits à Milan par ses élèves ou ses imitateurs, mais qui sont inférieurs à celui du Louvre. Ce dessin de Léonard a été gravé par Gerly. »

Mais André Solario n'en a pas moins une belle part dans ce tableau, où l'école lombarde est là tout entière, avec sa légèreté, son charme inimitable, sa transparence, sa clarté et sa brillante coloration.

Il faut donc laisser à Solario cette page du Louvre, dont les lignes ont pu être inspirées par Léonard.

Vierge de la galerie Brera. — Elle est ainsi indiquée d'après une note de M. Passavant :

« La Vierge avec l'Enfant Jésus, dans un paysage ; tableau seulement préparé, autrefois chez l'archevêque de Milan, à présent dans la galerie de Brera. Est trop faible de dessin pour être attribué à Léonard ; on le croit de Salaino. »

Sainte Famille de Brescia. — Encore une appréciation de M. Passavant :

« La Sainte Famille, dans une tente ouverte, avec un paysage représentant un fleuve, sur lequel sont deux cygnes. Ce tableau, exécuté avec beaucoup de soin, a passé de la collection de Sigismond Belluso, de Mantoue, dans celle du comte Théodore Lecchi, à Brescia ; c'est l'ouvrage d'un élève de Léonard. »

Madone de Milan. (Gravée dans le recueil de Fumagalli.) — « La Vierge tient l'Enfant Jésus avec ses deux mains ; il lui touche le men-

ton comme s'il allait l'embrasser, et cependant il tourne son visage vers les spectateurs. Tableau d'une charmante expression et d'un grand fini. » C'est ainsi que Kugler indique cette madone qui se trouvait dans la maison Araciel, de Milan.

Est-elle de Léonard? Est-elle encore à Milan?

M. Charles Clément indique une *Madone* au palais Litta, dans la même ville. « La Vierge, dit-il, inclinée, presque de profil, allaite l'Enfant. Celui-ci est d une ampleur, d'une souplesse, d'une largeur de modelé, d'une beauté d'invention vraiment extraordinaire. Le visage de la Vierge est peint d'une manière un peu sèche qui dénoterait l'influence flamande. On a contesté l'authenticité de ce tableau, mais il est admirable. »

La Vierge aux balances. (N° 1087 du Louvre.) — Le dessin de ce tableau est un peu mou ; on croirait d'ailleurs qu'il a été peint par Léonard dans un temps de découragement. M. Waagen, trouvant que les chairs sont un peu rouges et que le coloris est brillanté, l'attribue à Marco d'Oggione. M. Passavant pense qu'il est de Salaino. Le livret du Louvre le donne à Léonard sans hésitation.

On sait que le nom de ce tableau vient des balances du jugement dernier, que saint Michel présente à l'Enfant Jésus assis sur les genoux de sa mère. Mais ni Marie ni l'Enfant ne semblent s'en préoccuper ; ils regardent le petit saint Jean qui joue avec un agneau auprès de sainte Élisabeth.

Ce tableau est-il réellement de Léonard, comme l'affirme le catalogue? Je crois qu'il est permis d'en douter.

La Sainte Famille. (N° 1088 du Louvre.) — L'Enfant Jésus est assis sur un coussin ; sa mère le soutient et l'aide à prendre une croix de roseau des mains du petit saint Jean-Baptiste.

M. Waagen, et après lui M. Passavant, donnent ce tableau à l'école romaine. M. Waagen dit « qu'à ses formes, à son caractère agréable, à l'ardeur du coloris, qui est un peu sombre dans les ombres, il reconnait un bon ouvrage de Perin del Vaga. »

Au Louvre, on l'attribue à Léonard.

Mater Dolorosa. — Fumagalli, dans son *Recueil*, donne le dessin d'un buste de *Mater Dolorosa*. « C'est un buste, dit M. Kugler, d'un grandiose et d'une noblesse très-remarquables, et c'est d'un dessin d'une exécution achevée. » Qu'est devenue cette *Mater Dolorosa?*

Digitized by Google

Assomption de la Vierge. — Ce tableau est indiqué par le P. Gattico, qui prétend, dans une histoire manuscrite du couvent *delle Grazie*, que Léonard a peint sur la porte de l'église des Grâces une Assomption de la Vierge. Il dit que cette peinture « était sur toile ; qu'on y voyait, dans une gloire formée de petits anges, saint Dominique et le duc Louis Sforze, d'un côté, et de l'autre saint Pierre martyr et la duchesse Béatrix. » — « Le tableau était à plein cintre ; il a été transporté dans la sacristie, en 1726, où il a été copié à fresque. » Tous ces détails n'empêchent pas que l'originalité de cette peinture, attribuée à Léonard, n'ait été mise en doute par la plupart des historiens de l'art ; on a accusé le dominicain Gattico de trop rechercher la gloire du couvent, même en peinture.

Vierge entourée de saints. — Cette Vierge n'est connue que par Millin, qui prétend, dans son *Voyage dans le Milanais*, que l'église de Brera possède une Vierge de Léonard de Vinci. « Elle a, dit-il, auprès d'elle trois évêques et un cardinal, ainsi que le donataire, sa femme et leurs enfants ; deux anges posent une couronne sur sa tête. »

Vierge de Pommersfeld. — Le comte de Schonborn possède, dans sa galerie du château de Pommersfeld, une Vierge qui tient sur ses genoux l'Enfant Jésus assis sur un coussin. La Vierge est appuyée sur un piédestal, l'enfant montre un vase placé sur une table.

M. Kugler dit que cette Vierge est le portrait, par Léonard de Vinci, d'une belle femme et de son enfant ; mais, un peu plus loin, il attribue cette même Vierge à André Solario.

On a comparé la Vierge de Pommersfeld avec le n° 1228 du Louvre, connu sous le nom de *Vierge d'André Solario*. « On y retrouve, dit le docteur Rigollot, la même aimable expression des têtes ; les formes si bien modelées, si fines, si arrondies, et les raccourcis si bien rendus de l'enfant, avec ces contours aplatis et le ton rougeâtre des orteils et des coudes. On y reconnaît aussi le ton clair des carnations, avec ces délicates demi-teintes bleuâtres et ces ombres transparentes, quoique tirant sur le noir ; la belle couleur bleue du manteau et cette robe d'un rouge blanchâtre dans les lumières et orangé dans les ombres ; enfin, dans le travail si doux du pinceau, dans la manière dont les couleurs sont fondues et employées, on retrouve le disciple de Gaudenzio Ferrari. »

On avait d'abord donné cette Vierge à Raphaël ; cette attribution n'était pas vraie, mais je doute que la seconde le soit davantage. Bien

que ce tableau ait assez d'apparences d'originalité pour qu'on en ait fait plusieurs copies, il ne peut être de Léonard. Les traits de la Vierge, « au nez court, » la grande recherche du travail, l'expression superficielle du visage ne sont point des données caractéristiques d'une œuvre de Léonard. Kugler a eu raison dans ses deux indications, mais il faudrait les résumer ainsi en une seule : portrait d'une belle femme et de son enfant, par Andrea Solario.

Parmi les copies qui ont été faites de la Vierge de Pommersfeld, M. Waagen indique une Vierge de la galerie royale de Berlin. L'enfant tient des cerises, le fond est un paysage; le catalogue dit que ce tableau a été peint d'après une composition de Léonard. Cela peut être vrai, ainsi que pour la Vierge de Pommersfeld, mais il faut toujours douter un peu des vérités des catalogues.

Sainte Catherine. — Lépicié mentionne une Sainte Catherine, vue à mi-corps, couronnée de jasmin, tenant de la main droite un livre ouvert, dont elle semble tourner une page de la main gauche; elle est accompagnée de deux anges, dont l'un tient une palme et l'autre l'instrument de son martyre.

« Ce tableau, ajoute Lépicié, est vigoureux de couleur; le détail des draperies étonnant par le fini. Léonard n'a rien négligé pour rendre avec vérité les différents caractères d'étoffes dont il a drapé la figure principale. »

Ce tableau est actuellement à Compiègne; la *Notice* l'indique au n° 139 sous le titre erroné de *Sainte Famille*.

Il y a plusieurs *Sainte Catherine* attribuées à Léonard. Il y en avait une à Modène, dans la galerie d'Este. Y est-elle encore? M. Rigollot en cite une autre « à Milan, chez le peintre Appiani. »

La galerie royale de Copenhague se vante de posséder l'original de toutes ces Sainte Catherine de Léonard. « On le croit l'original, dit M. Passavant, mais de B. Luini. » Les autres ne seraient donc que des copies dues aux élèves de Luini?

Gault de Saint-Germain indique une Sainte Catherine originale en Allemagne, et dit dans son *Catalogue* que celle du musée de Paris est une copie faite par Mignard. Il ajoute que le graveur Muller se proposait d'en faire une estampe. Cette intention a-t-elle été réalisée?

Madeleines. — Vasari a possédé un dessin de Léonard de Vinci, qui représentait une Madeleine : « la tête est pleine de grâce et d'expression. » Ce dessin est celui que l'on conserve à la galerie de Florence.

C'est la seule Madeleine due à Léonard qui paraisse un peu authentique ; cependant le peintre de la *Monna Lisa* a dû plus d'une fois être tenté par la poésie de cette belle figure de la pécheresse repentante. Mais Léonard n'a peut-être été bien inspiré par l'Évangile que le jour où il eut la première pensée de la *Cène*.

Conca parle d'une « Madeleine aux cheveux dénoués qui se trouve dans la cathédrale de Burgos, et que les connaisseurs habiles attribuent à Léonard. » Mais l'abbé Lanzi doute des Madeleines de Léonard; il n'en mentionne que deux : l'une au palais Pitti, de Florence; l'autre au palais Aldobrandini, à Rome; il est vrai que ces deux Madeleines sont de Luini. Il est donc possible, malgré le silence de Lanzi, que le tableau de la cathédrale de Burgos soit réellement de Léonard.

M. Passavant, dans une note citée par M. Rigollot, dit que la Madeleine du palais Aldobrandini était à Vienne, chez le conseiller Adamowich.

Tête de Méduse. — Vasari parle de cette *Méduse* qui appartenait au duc Cosme. On croit que c'est la *Tête de Méduse* qui existe à Florence, dans la galerie des Uffizj.

C'est une figure mourante, d'un aspect fantastique et cependant vrai. On peut dire que c'est du réalisme merveilleux. Les yeux vitreux s'éteignent en roulant dans leur orbite; la bouche se tord dans les convulsions de l'agonie; les cheveux se hérissent et sifflent : ces cheveux *méduséens* sont effrayants de couleur et de vérité; ce sont des couleuvres vertes d'une grande finesse de touche; on les entend siffler, de même qu'on sent le souffle mortel qui s'échappe de cette bouche horrible.

M. de Rumohr ne pense pas que cette tête soit bien une œuvre de la jeunesse de Léonard ; il croit que le musée de Florence ne possède qu'une copie, peinte vers le milieu du seizième siècle, de cette *Méduse* qu'indique Vasari. M. Passavant fait remarquer « que la couleur, très-enfumée, est plus empâtée qu'elle ne l'est d'ordinaire chez Léonard. » Malgré cela, on peut croire que la tête de la galerie de Florence est la même qui a appartenu au duc Cosme; c'est une œuvre de jeunesse, inachevée, mais qui porte bien la puissante griffe du maître.

La Vanité et la Modestie — Les Piranèses et d'Agincourt ont gravé un tableau allégorique, intitulé la *Vanité et la Modestie;* ce tableau était à Rome, dans la galerie Barberini, et était attribué à Léonard.

La collection Giustiniani possédait aussi une allégorie de la *Vanité et de la Modestie* : ce deuxième exemplaire était également attribué à Léonard de Vinci.

Enfin le palais Sciarra, toujours à Rome, possède une troisième épreuve de cette allégorie. M. Viardot dit de cete dernière : « Ce tableau est du style le plus élevé, et son admirable beauté ne permet pas d'élever des doutes sur son authenticité. »

Cependant il est à peu près certain que pas un seul de ces trois tableaux n'est de Léonard. Celui qui a été gravé est attribué généralement à Luini, qui l'aurait peint sur un dessin de son maître. Celui que M. Viardot trouve « d'une exécution prodigieuse » a encore été donné à Luini par Fumagalli ; mais M. de Rumohr dit qu'il est de Salaï, qui l'a peint sous les yeux de Vinci : « Celui-ci aurait pu le retoucher. » Le troisième, l'exemplaire Giustiniani, est passé en Angleterre : c'était peut-être la meilleure épreuve, puisque les Anglais s'en sont emparés !

Pourquoi nier toujours la main de Léonard devant des chefs-d'œuvre de grâce et de finesse, selon l'expression de Rio : « N'est-ce pas de cette poétique imagination qu'a jailli la pensée de ce tableau symbolique? »

La Léda. — Il y a plus d'une Léda attribuée à Léonard de Vinci ; la principale est celle de la galerie royale de la Haye. C'est une belle composition, qui a d'ailleurs subi un assez grand nombre de transformations et de pérégrinations. Ce tableau, trop païen, avait été transformé en *Charité* par un moyen aussi simple que barbare : on avait recouvert les nudités. Ce fut dans ce déguisement qu'il fit la gloire de la galerie de Hesse-Cassel ; puis il passa quelques années à la Malmaison, d'où il est allé, indirectement sans doute, à la galerie royale de la Haye, où on l'a rétabli par à peu près dans son primitif état.

Dans ce tableau, Léda vient de prendre un enfant sur son bras ; elle a encore un genou en terre ; on sent le mouvement d'une personne qui se relève lentement. De la main gauche elle indique les deux jumeaux, Pollux et Hélène, qui sortent de leur œuf mythologique. Un enfant, assis d'un autre côté, auprès de la moitié d'une coquille d'œuf, regarde le groupe principal avec une grande attention. Cette petite scène se passe au bord d'un fleuve, dans un herbage peuplé de roseaux. Le fleuve traverse tout le fond du tableau : au delà s'étend un paysage semé de tourelles ; à l'horizon, une chaîne de

montagnes se perd dans les nuages. A gauche, une amazone et deux cavaliers se poursuivent au grand galop de leurs chevaux.

M. de Rumohr a souvent parlé de ce tableau ; en somme, il le croit peint à Milan, à cause du ton violacé et un peu sale des carnations, qui rappelle celui des portraits du duc et de la duchesse de Milan ; mais il trouve, dans les nus, une certaine défaillance de savoir faire qui semblerait donner à ce tableau une date plus rapprochée de la jeunesse de Léonard de Vinci.

M. Passavant dit « que la composition appartient à Léonard, car il en existe un dessin publié par Gerli, mais le tableau, qui est d'un dessin assez lourd, est exécuté par un de ses élèves. »

Est-ce cette Léda qu'a vue Théophile Gautier, ou n'a-t-il vu que celle du musée d'Avignon?

« Chose bizarre ! Léonard de Vinci, qui possédait une si profonde science anatomique, ne peignit presque jamais de figure nue. Nous n'en connaissons, pour notre part, d'autre exemple que la *Léda*. Elle est debout, dans une pose équilibrée avec une eurhythmie digne des plus belles statues grecques, auxquelles cependant elle ne ressemble pas, car le Vinci, original en tout, puisait la beauté à sa source même, dans la nature. Aux pieds de la Léda, nobles et purs comme s'ils étaient taillés dans le marbre de Paros, jouent, parmi les coquilles de leurs œufs brisés, les gracieux enfants du cygne divin ; la jeune femme a cette expression de gaieté railleuse et supérieure qui est comme le cachet de Léonard ; ses yeux petillants de malice rient entre leurs paupières légèrement bridées ; la bouche se retrousse vers les coins, creusant des fossettes aux joues, avec des sinuosités si molles, si voluptueuses et en même temps si fines, qu'elles en sont presque perfides. »

Lomazzo parle d'une *Léda* de Léonard de Vinci « qui, quoique nue, n'avait rien d'indécent, car elle baissait pudiquement les yeux. »

Amoretti cite aussi une *Léda* de Léonard qui appartenait, de son temps, au comte Firmian. Est-ce celle dont parle Lomazzo? Est-ce la *Léda* qui appartient au prince de Kaunitz ?

On cite encore une *Léda* de Vinci, qui se trouvait à Rome au palais Mattei. Ces quatre *Léda* n'en forment peut-être qu'une ou no sont probablement que des tableaux dus aux élèves de Léonard.

Il y a à Londres, dans la collection royale, un dessin original à la plume d'une *Léda* debout à côté du cygne. M. Passavant, dans une de ses notes, dit : « Cette *Léda* est une composition de Raphaël ; mais il paraît que Léonard en a possédé le dessin (actuellement à Londres), ou que, du moins, ses élèves en ont fait plusieurs tableaux. On en

30

voit un exemplaire à Rome, dans la galerie Borghèse ; un autre a été gravé à Paris, par Leroux, en 1835. »

Malgré l'assertion positive de M. Passavant, la *Léda* debout ne me paraît pas être de Raphaël. Peut-être le peintre d'Urbin aura-t-il fait ce dessin original qu'on voit à Londres, sur une composition de Léonard ? On sait que Raphaël, dans sa jeunesse, étudia plus d'une fois les cartons de Léonard et de Michel-Ange.

A propos de Michel-Ange, il faudrait lui restituer, selon M. Passavant, le carton de la *Léda* qui était à Fontainebleau et dont parle Lomazzo. Cette dernière opinion de M. Passavant peut être plus vraisemblable. Ce carton, qui est actuellement à Berlin, porte, en effet, bien plus la marque de Michel-Ange que celle de Léonard.

Jésus portant sa croix. (Musée de Nantes, n° 198.) — Le livret attribue ce tableau, qu'il déclare admirable, à Léonard de Vinci. Il représente Jésus portant sa croix, entouré de ses bourreaux. Il est peint sur bois, et n'est pas terminé.

La Vierge et l'Enfant Jésus, de Sourdis. — M. G. de Moulins, propriétaire de ce tableau, a publié en 1848 une brochure : *Sur l'illustre Léonard de Vinci, législateur de la peinture et sur ses immortelles œuvres,* pour nous apprendre qu'il avait ce tableau chez lui, et qu'il était prêt à le céder, moyennant un bon prix. Il affirmait, dans sa brochure, que ce tableau n'avait jamais quitté sa famille, depuis l'époque où il avait été donné à François de Moulins, mort en 1535, grand aumônier de France, et ancien précepteur de François Ier. Il ne donnait d'ailleurs d'autre indication de ce fait que cette phrase de Félibien : « Il y a encore de lui, dans le cabinet de M. le marquis de Sourdis, une Vierge tenant un petit Jésus entre ses bras. » M. de Sourdis était proche parent et ami de la famille de Moulins.

C'est un tableau sur bois, dont les figures sont plus grandes que demi-nature. La Vierge appuie sa joue contre la tête de l'Enfant qu'elle tient dans ses bras. Elle est vêtue d'une robe rouge, un manteau bleu céleste, doublé de soie orange, tombe de ses épaules. L'Enfant est nu.

La Vierge et l'Enfant Jésus. — Sur l'inventaire de la Restauration, on trouve indiqué un tableau de l'école de Léonard de Vinci, représentant la Vierge et l'Enfant Jésus (1m,33 de haut. sur 1m,85 de larg.). Ce tableau a été concédé à l'église de Marcelcave (Somme) par une décision du 30 août 1820.

Saint Sébastien. (Portrait allégorique). — M. Charles Blanc a raconté l'historique de ce tableau dans la *Gazette des beaux-arts* (15 janvier 1861).

« Ce fut, dit-il, le fameux marchand Dubois qui acheta ce portrait à Turin vers le commencement de l'empire. Chargé de composer un noyau de galerie à un prince italien, il lui vendit pour un million de tableaux, et dans le nombre il comprit pour cent mille francs le *Saint Sébastien* qu'il déclarait être un Léonard de Vinci. »

Le prince italien étant mort très-jeune, sa galerie fut vendue, et le *Saint Sébastien* fut adjugé au chevalier Bistoli. Celui-ci livra, longtemps après, son tableau en nautissement, et le prêteur, après la mort du chevalier Bistoli, revendit le tableau à M. Wolsey-Moreau, qui l'exposa quelque temps à Paris, où des négociations furent entamées pour le faire entrer au Louvre. La grande-duchesse Marie, dans un de ses voyages à Paris, en 1860, vit le *Saint Sébastien*, et le fit acheter soixante mille francs par l'empereur de Russie, pour le musée de l'Ermitage.

Le saint, attaché à un arbre au moyen de rubans noir et carmin, montre, de la main gauche, une flèche qui lui a percé le cœur, et de la main droite il indique une inscription.

C'est évidemment comme le fait remarquer M. Charles Blanc, le portrait emblématique de quelque grand seigneur de Milan.

Un marchand d'estampes, Giuseppe Vallardi, qui vint en France vers 1858 pour vendre au Louvre une collection de dessins originaux de Léonard (collection qui fut achetée trente mille francs), ayant vu le *Saint Sébastien* chez M. Moreau, montra à ce dernier un dessin à la sanguine d'une figure qui rappelle le *Faune à la panthère*, et qui, suivant lui, avait servi à la composition du portrait mystique.

Malgré ces rapprochements et l'éloquent plaidoyer dont M. Charles Blanc les appuie pour prouver l'authenticité du *Saint Sébastien*, — et bien que cette page soit des plus belles de toutes celles que nous devons à l'école milanaise, — je doute qu'elle appartienne à Léonard car je n'y retrouve pas le génie et la science du maître.

Pourtant Amoretti et M. Charles Clément parlent d'une figure allégorique de Louis le Maure, qui aurait été faite vers 1494, et qui paraît perdue. — Serait-ce donc le *Saint Sébastien* allégorique ?

La Colombine ou Flore. — Ce tableau a fait partie du cabinet de Marie de Médicis ; il passa dans la galerie du duc d'Orléans, et il fut acheté, à la vente de cette galerie, par M. Udney, qui le revendit à la

galcrie du roi des Pays-Bas. Il doit encore ètre dans la galerie do la Haye.

C'est une peinture terminée avec le soin qu'on apporte à un portrait; aussi a-t-on cru pendant longtemps et non sans raison que cette *Flore* était le portrait de Diane de Poitiers, ou d'une des maîtresses de François Ier. Aujourd'hui les Hollandais, qui touchent de près aux Allemands, ont donné à cette figure les noms de *Frivolité* ou *Vanité*. Pour savoir pourquoi, il faudrait l'explication philosophique d'un Allemand professeur d'esthétique.

Cette figure est tout simplement une charmante jeune femme, qui tient une fleur, et qui a le sein droit découvert.

Dans le catalogue du roi Charles Ier d'Angleterre, il est parlé d'une peinture, de demi-grandeur naturelle, représentant une femme riant et tenant une fleur. Cette figure était attribuée à un élève de Léonard.

M. Passavant cite « une ancienne copie, mais où la figure est toute nue, » qui se conserve à Stratton, chez sir Th. Caring. Il pense que c'est le tableau indiqué par le catalogue de Charles Ier. Pourquoi ? — Il y a à Londres une autre figure de femme tenant une fleur, dont parle M. Waagen. Cette figure est encore attribuée à Léonard.

Elle est vêtue d'un manteau bleu et d'une robe d'un blanc bleuâtre; elle tient la fleur do la main gauche. Le geste est charmant; la tête rappelle les plus belles figures de Léonard; l'exécution est d'une grande pureté. — « Mais, dit M. Waagen, les traits du visage ont ici une finesse toute particulière; le ton délicat et jaunâtre des chairs, et surtout la manière dont les couleurs sont fondues, doivent faire attribuer cet ouvrage à André Solario. »

Pourquoi cette dernière *Flore* ne serait-elle pas la demi-figure riante quo mentionne le catalogue du roi d'Angleterre? — Elle est à Staffordhouse, dans l'hôtel du duc de Sutherland.

Il y a encore une *Flore*, attribuée à François Melzi, — mais dont le dessin serait de Léonard.

Elle était, il y a peu d'années, chez M. Lancelloti, à Naples.

Laure Eustochia. — Roger de Beauvoir qui, lui aussi, a étudié l'art italien, a parlé d'une *Laura Eustochia*, mère de César d'Este, représentée couchée, entourée d'une draperie verte, ayant aux pieds un petit chien griffon.

Ce tableau, trouvé sous une couche de peinture à la colle, lors do la vente du domaine privé de la famille d'Orléans, était enveloppé de nuages faits au frottement do la brosse. On croit, dit Roger de Beau-

voir, que ce portrait aurait été demandé à Léonard par le duc Alphonse, pendant qu'il était encore le mari de Lucrezia Borgia.

M. Charles Clément indique aussi une femme nue (1500-1524) : « *Figure de femme nue*, couchée, sur bois, grandeur naturelle, achetée par M. Moreau à la vente du roi Louis-Philippe. Maintenant chez lord Wald. »

Vierge avac les deux enfants qui jouent auprès d'elle. — Sous ce titre M. Clément indique un tableau, de 0,38 sur 0,30 appartenant à M. Ilio de Lasalle, à Paris, et dont « l'authenticité lui parait incontestable, » bien qu'il ait subi de maladroitea restaurations. Ce tableau devrait, auivant M. Clément, être rapporté à la dernière partie de la carrière de Léonard.

Dans le *catalogue* de Léonard de Vinci, dressé par Gault de Saint-Germain, je trouve les indications suivantes :

Une Vierge accompagnée de sainte Élisabeth et de saint Jean, figures comme nature, hauteur cinq pieds quatre pouces sur trois pieds et demi, peint sur bois, d'une grande beauté, a besoin d'être réparé. *Musée de Paria.*

Vierge tenant le petit Jésua, au-devant duquel paraît un homme à genoux, et sur le fond un Saint Michel. — Demi-nature, anr bois. *Musée de Paria*,

Sainte-Famille, avec Saint-Michel, figures de deux pieda. Était à Versailles, cabinet des médailles. A appartenu à M. de Charmois.

Joseph fuyant la femme de Putiphar, appartenant aussi à M. de Charmois.

Deux petits tableaux chez les Turini de Pescia ; un était déjà en mauvais état du temps de Vasari, l'autre pourrait être celui de la galerie de Dusseldorf, dit Venturi, mais on n'indique pas le sujet de ces deux petits tableaux.

Une Hérodiade, quo Venturi regarde comme étant bien un original do Vinci. Gravée par Troyen.

Au *Cabinet impérial.*

Vierge et son enfant, non fini, citée par Venturi; Galerie de l'archevêque de Milan.

Un portrait, chez Nicolini, à Florence, cité également par Venturi.

Une Vierge, Jésus, Saint-Jean et un ange, autrefois dans la chapelle de la Conception, dans l'église Saint-François, à Milan; ce tableau, passé en Angleterre, est cité par Lomazzo comme un des chefs-d'œuvre de Léonard et un des plus excellents modèles pour la distribution du clair obscur.

Deux enfants monstrueux, faits d'imagination, dont l'un à double tête, cité par Lomazzo.

Groupe de deux cavaliers, dont l'un veut arracher un drapeau à l'autre, fait pour le roi de France. — Venturi suppose que ce n'était qu'une partie du grand tableau de la salle de Florence.

La Circoncision de Jésus-Christ. (*Lettere pittoriche.*)?

Une Vierge et deux têtes de femmes en profil, chez l'électeur Palatin. (*Lettere pittoriche.*)?

Deux études de draperies, dans la galerie de Florence, gravés par Mulinari.

Enfin, quelques dessins signalés en 1808 :

Le chef de Saint Jean, étude au crayon noir et lavé.

Cinq têtes de figures âgées, dessinées à la plume.

Un homme assis, rassemblant les rayons du soleil dans un miroir ardent, dont il se sert pour faire périr un dragon qui se bat contre un lion, une licorne et autres animaux féroces.

Tête de jeune homme, profil à la plume.

Tête de vieillard, trois quarts, à la sanguine.

La Cène, dessin à la plume et lavé très-douteux.

La Cène, autre dessin à la plume et lavé au bistre. Ce dernier a été attribué aussi au Titien, et par d'autres, au Tintoret.

Portrait de Léonard, profil à la sanguine. Ce dessin n'est-il pas celui qui se trouve actuellement à l'Ambrosienne.

Ces huit derniers étaient exposés au musée central des arts, dans la galerie d'Apollon.

Gault de Saint-Germain cite en outre :

Une tête en terre qui représentait Jésus-Christ dans sa jeunesse ;

Les trois statues du portail du Baptistère de la cathédrale, exécutées par Rustici, sous la direction de Vinci, à Florence.

Un haut-relief, Saint Jérôme, aussi à Florence.

Une tête, enlevée à l'Ambrosienne de Milan pour être envoyée à Paris, où elle n'est jamais arrivée. On a supposé qu'elle avait été volée à Coni, lorsque les caisses des objets recueillis à Parme, Plaisance et dans la Lombardie ont été déposées.

V

Quelques mots sur les tableaux perdus.

Adam et Ève. (Carton perdu.) — Vasari le mentionne comme appartenant de son temps à Ottavien de Médicis.

C'était une page de la jeunesse de Léonard de Vinci, qui avait dessiné en grisaille et à la brosse Adam et Ève dans le Paradis terrestre. C'était pour une tapisserie destinée au roi de Portugal.

La Nativité de Notre-Seigneur. (Probablement un tableau d'autel.) — Le duc de Milan, Louis Sforza, l'offrit à l'empereur Maximilien, en 1493. Ce fut l'un des plus beaux joyaux que l'empereur trouva dans la corbeille de mariage de sa fiancée Blanche-Marie Sforza, nièce du duc.

Une figure d'Ange. — D'après Vasari, le duc Cosme de Médicis possédait une figure d'ange peinte par Léonard de Vinci. « L'ange, dit-il, venait en avant, le bras élevé ; il offrait un admirable raccourci du coude à l'épaule. »

Qu'est devenu cet ange, qui était probablement un Saint-Michel ? M. le docteur Rigollot dit qu'après avoir été peut-être relégué dans quelque villa, sous la régence des deux grandes-duchesses de Toscane, il fut vendu à la criée à un brocanteur, il y a peu d'années, avec les mauvais ouvrages qui avaient été relégués dans les greniers du palais Pitti ; le brocanteur le restaura et le revendit à un Russe ou à un Anglais. D'après les notes manuscrites de M. Passavant, « le grand-

duc de Toscane, ayant appris ce qui s'était passé, demanda à racheter ce tableau, mais on lui en fit un prix si exorbitant qu'il ne voulut plus en entendre parler. »

Deux Enfants jouant avec un Agneau. — C'est ainsi que Raphaël Mengs, dans une de ses lettres, intitule un tableau « qui n'est pas terminé mais qui est bien du meilleur style de Léonard. Outre le mérite du clair-obscur, il y règne dans les mouvements agréables et gais des figures une grâce qui a servi au Corrége. » Conca en fait mention : « C'est une belle chose de Léonard, » dit-il.

Mengs avait vu ces deux enfants qui jouent avec un agneau dans le cabinet de la princesse des Asturies, et Conca dit qu'ils étaient dans le palais du roi, à Madrid. Ne serait-ce pas le tableau de la galerie Aguado, ainsi catalogué : « N° 341. *Deux enfants jouent sur une pelouse émaillée de fleurs* » ? Ce tableau a été acheté 4,000 francs à la vente de cette galerie, en 1843. Mais qui l'a acheté?

Conception de la Vierge. — Cette *Conception* se trouvait, d'après Lomazzo, à San-Francesco de Milan; on admirait surtout le « caractère céleste de virginité » de la tête de Marie. Cette toile est, dit-on, en Angleterre. Le professeur Mussi avait le carton original de cette tête de vierge ; il était au crayon noir, retouché au pinceau et relevé avec des lumières. (P. 225 et 230, Leonardo da Vinci, von Hugo Grafen, von Gallemberg.)

Luini, l'un des meilleurs élèves de Léonard et celui dont les tableaux sont le plus souvent attribués à son maître, est peut-être le peintre de cette *Conception* dont Mussi avait le carton original. Vasari s'y est bien trompé plus d'une fois, à plus forte raison Lomazzo.

Vierge allaitant l'Enfant-Jésus. — Dans l'édition de Vasari publiée à Sienne en 1791-1794, il est dit dans une note de G. della Valle :

« Il se trouvait une *Vierge allaitant* de Léonard dans l'église de la Madonna di Campagna, à Piacenza. Elle fut achetée par le prince de Belgiojoso. Elle est actuellement à Milan, dans la collection du duc Litta Visconti Aresi. » « L'exécution et la manière de ce tableau, dit M. Passavant, qui rappelle cette note, est celle de l'école de Jean Van Eyck, qui paraît avoir eu quelque influence sur Léonard pendant son séjour à Milan. Le tableau a souffert et a été retouché en partie. Il a été gravé, en 1828, par Jacopo Bernardi. »

L'abbé Lanzi parle d'une madonó du palais Belgiojoso d'Este, « qui

était certainement de la main de Léonard. » Est-ce la *Madone allaitant* dont parle Valle? Est-ce la même que mentionne *l'Anonyme de Morelli* « qui a vu, en 1543, chez Michiel Contarini, à Venise, une *Madone allaitant* de Léonard de Vinci? » Est-elle à Milan?

M. Waagen dit qu'il y a en Angleterre, au château de Blenheim, résidence du duc de Malborough, un petit tableau ovale qui a pour sujet la Vierge donnant le sein à l'Enfant-Jésus. « La Vierge a une expression triste, mais pleine de noblesse. Cet ouvrage, traité avec finesse, et qui a beaucoup souffert, est attribué à Léonard; mais je pense qu'il est de A. Beltraffio. » (*K. und K. England*, t. II.)

La Rotella. — Vasari raconte que Léonard, étant encore jeune, avait peint sur une rondache (*rotella*) « des reptiles et des animaux hideux dont l'effet était effrayant. » Le duc de Milan l'avait achetée 300 ducats.

Cette rondache illustrée ne se retrouve plus.

Le Neptune. — Vasari dit aussi que de son temps messer Giovanni Gaddi possédait un dessin de Léonard représentant Neptune entouré des divinités marines. Ce dessin avait été fait pour Antonio Segni; il paraît également perdu.

Pomone. — D'après Lomazzo, il y avait à Fontainebleau une *Pomone* peinte par Léonard. Elle fut renommée, surtout pour l'exécution du triple voile dont elle était couverte. On ne sait ce qu'elle est devenue; on n'en retrouve aucune mention dans les catalogues des galeries royales de France.

Carton de la bataille d'Anghiari. — La bataille d'Anghiari fut livrée près de Florence, en 1440, contre Niccolo Piccinino. Elle fut bien peu terrible, puisqu'il n'y eut qu'un homme de tué; encore cela fut-il de sa faute, puisqu'il fut foulé aux pieds des chevaux. Un décret spécial de la république avait chargé Léonard de peindre en grand cette petite bataille dans la salle du Conseil. Léonard commença son carton dans la salle du Pape, à Sainte-Marie-Nouvelle, et il lui donna de si grandes dimensions qu'il fut obligé d'appeler à son aide sa science d'ingénieur pour imaginer une machine qui l'élevât ou l'abaissât facilement.

Vasari parle de ce carton avec enthousiasme; il décrit surtout un groupe de cavaliers qui se disputent un drapeau; mais il dit qu'on fut obligé de renoncer à l'exécution à l'huile de ce carton, à cause de la mauvaise préparation des couleurs. Dans le *Carteggio inedito*

d'artisti dei secolo XIV, XV, XVI du docteur Gaye, on lit qu'en 1503 ou 1504 on commença de peindre quelques parties de ce carton ; que Léonard était aidé par Rafaello d'Antonio di Biago et par Ferrando, l'Espagnol, et que le peu qui avait été fait se voyait encore en 1513.

Le carton original de Léonard paraît perdu ; M. Passavant dit « que le groupe de cavaliers gravé par Edelink sur un dessin de Rubens, et le groupe reproduit dans la planche XXXIX, t. I de *l'Etruria Pittrice*, n'ont pas été pris sur le carton original, qui n'existe plus, mais d'après une copie en petit que l'on croit être du Bronzino, ou d'après un dessin qui est dans le palais Ruccellai, à Florence. »

Vierge de Parme. — L'abbé de Lanzi dit que ce tableau, qui se voyait à Parme chez le comte Sauvitali, était marqué du chiffre LV.

D'après Gallemberg, on y lisait :

Leonardo Vinci fece, 1492.

Il représentait la Vierge, l'Enfant, saint Jean et saint Michel archange.

Qu'est devenue cette œuvre, dont l'authenticité paraissait certaine ?

Portrait de Cécilia Gallerani. — C'était encore une maîtresse du duc Louis le Maure. Elle épousa le comte Pergamino, mais l'histoire ou la chronique dit que le duc ne cessa pas pour cela de l'aimer. Léonard fit le portrait de Cécilia, lorsqu'il était à la cour de Milan ; les poëtes firent des sonnets en l'honneur du duc, en l'honneur de sa maîtresse, en l'honneur du peintre surtout. Le Florentin Bernard Bellincioni se distingua entre tous par ses louanges poétiques. De tout cela il n'est rien resté que des copies douteuses du portrait et le sonnet de Bellincioni.

On dit que le portrait original de la belle Cécilia était, le siècle dernier, chez le marquis Bonesane, à Milan. Où est-il maintenant ?

Il y en avait une copie ancienne à l'Ambrosienne ; il y a encore une *Sainte Cécile*, habillée de velours rouge, à la Pinacothèque de Munich. Est-ce la *Sainte Cécile* qui était chez le professeur Franchi, et qui passait pour être une copie, par un élève de Léonard, du portrait de la très-mondaine Cécilia Gallerani ?

On conservait aussi, chez les Pallavicini de San-Calocero, un second portrait original de Cécilia, peint dans tout l'éclat de sa beauté.

Où ce second portrait a-t-il rejoint le premier ?

Madone a la Rose. — Ce fut pour la maîtresse de Louis le More que Léonard peignit cette *Madone*. La Vierge fait bénir une rose par l'Enfant-Jésus, qu'elle tient dans ses bras. Était-ce une allégorie, un madrigal en peinture? Cette rose était-elle l'emblème de la belle Cécilia? Pourquoi pas! Au temps du duc Louis, le sacré et le profane allaient de concert; on se rappelait souvent la femme adultère et la Madeleine pécheresse de l'Évangile.

Cette madone se voyait à Milan, chez un marchand de vin, Joseph Radici. Comment, du palais des ducs, était-elle allée au-dessus du comptoir? A quelle époque? Et jusqu'où est-elle allée maintenant?

Ce tableau passe pour un des tableaux de Léonard le plus merveilleusement exécutés. Le cadre portait cette inscription : *Per Cecilia qual te orna lauda e adora el tuo unico figliolo, o beata Virgine exora.*

Un chanoine de Milan, nommé Foglia, possédait une copie de cette madone.

Rio dit qu'un portrait de Cécilia en sainte Cécile se voyait à Milan chez le professeur Fanchi, et qu'un autre se conservait, disait-on, chez les Pallavicini de San-Calocero.

Tableau de 10 figures, Vieillard et Vieille. D'après M. E. Soulié : — Un inventaire manuscrit, fait en 1709 et 1710, par Bailly, garde des tableaux du roi, indique, outre les tableaux mentionnés par Lépicié, « un tableau de Léonard de Vinci représentant huit figures d'hommes et de femmes à mi-corps, entre lesquels un vieillard qui paraît caresser une vieille, figures de demi-nature ayant de hauteur 54 centimètres sur 90 centimètres de large, peint sur bois dans sa bordure dorée. »

Ce tableau ne se retrouve plus au musée.

Buste de Saint. — C'est M. de Chennevières, qui nous a fait connaître que « dans le catalogue des tableaux de M. Crozat, baron de Thiers, qui furent vendus à l'impératrice Catherine de Russie, il est fait mention d'un *Buste de saint* attribué à Léonard. »

Madone della Caraffa. — Cette *Madone à la Carafe* est connue par l'éloge qu'en fait Vasari. Il parle surtout avec enthousiasme de la carafe, qui contenait des fleurs couvertes de rosée « tellement fraîches qu'on pouvait les croire l'œuvre de la nature. »

Ce tableau était de la jeunesse de Léonard, avant qu'il n'ait quitté

Digitized by Google

Florence. La *Madone della Caraffa* a appartenu à Clément VII; elle a fait partie de la galerie Borghèse, à Rome, d'où elle en a disparu depuis 1846. D'Argenville, dans sa *Vie des peintres*, dit qu'elle était au Vatican.

La Vierge et Jésus. — C'est ainsi qu'on désigne, dans le « catalogue historique et chronologique des peintures et tableaux réunis au Dépôt national des monuments français, par Alexandre Lenoir, » un tableau de Léonard de Vinci. Ce tableau est inscrit au n° 7 du catalogue adressé au Comité d'instruction publique. Voici comment il est annoté :

« Venant des dominicains, depuis a été porté ad Museum; il représente la Vierge et Jésus. Il est peint sur cuivre argenté avec une préparation usitée par plusieurs artistes de l'école florentine, et qui avait deux inconvénients : le premier de faire écailler la peinture au bout d'un certain laps de temps, et le second de pousser au noir, ainsi que le prouve le tableau dont on parle. »

Où est ce tableau?

Madones. — D'après Gaye et Bottari, Léonard aurait fait, étant à Florence, deux *madones* qui étaient presque achevées en 1507. Ces deux *madones* paraissent perdues.

Dans le rapport envoyé par Bonaparte avec les chefs-d'œuvre « recueillis » en Italie par les Français, qui imitaient Molière en prenant leur bien où ils le trouvaient, il est question d'une *tête de femme* par « *Leonardo Devinci*. »

Qu'était cette tête, et qu'est-elle devenue?

Il serait injuste de ne pas rechercher Léonard au delà de son œuvre. Les arbalétriers français ont réduit le sculpteur en poussière. Le peintre ne se montre que dans les œuvres rarissimes; son chef-d'œuvre, *le Cénacle*, n'est plus qu'un majestueux souvenir. Ses livres sont indéchiffrables. On sent que, quelle que soit l'œuvre, l'homme était plus grand que l'œuvre. Mais ce qu'on ne saurait méconnaître, c'est que sa main pleine de génie était pleine de lumière : il l'ouvrait tout autour de lui pour illuminer tous ces jeunes fronts, que les ombres du moyen âge assombrissaient encore; il se préoccupait moins de bien faire que d'appeler les autres à bien faire. Voilà pourquoi il est sans cesse penché sur ses secrets.

VI

Ce ne serait pas trop d'un autro volume pour s'attarder à l'étudo des détails dans cette œuvre extra-humaine. Il faudrait indiquer dans quelle copie de la *Cène* se retrouve le sentimont du maitre, dans quello gravure, dans quelle imitation? Un chapitre sur les disciples et leurs tableaux. Un chapitre sur l'influence du style et de l'école jusqu'aujourd'hui. Un chapitre sur les historiens et sur les critiques. — Quel chef-d'œuvre n'a eu son détracteur: la *Cène* a été abîmée par les critiques comme par les retoucheurs.

Peu de gravures contemporaines d'après Léonard. Dans la *Vierge au Bas-Relief*, M. Forster a passé par dessus le tableau pour donner un air du maitre, car il gravait d'après une copie ou d'après un apocryphe. Admirable gravure, d'ailleurs, de ce grand talent.

M. Martinet, digno disciple d'un tel maitre, devenu maitre à son tour, adore Léonard de Vinci, mais il est le graveur de Raphaël.

L'art a sa grammaire, mais trop souvent par la grammaire on fait des livres avec des livres, des tableaux avec des tableaux.

Les *Préceptes de la Peinture* de Léonard ne sont pas l'œuvre d'un vague théoricien qui s'écoute dans les nuages; c'est la parole d'un grand maitre qni parle dans son atelier*. Voilà pourquoi Annibal Carrache disait des observations de Léonard de Vinci: « Quel dommage que je ne les aie pas connues plutôt; elles m'eussent épargné vingt ans de travail. » Vingt ans! c'est l'emphase italienno qui parle.

Le vrai titre du traité de Léonard serait plutôt *la Grammaire du Peintre;* c'est celui que donnerait Léonard lui-même à ses remarques. C'est, en effet, la vraie grammaire, avec ses règles absolues. Nous n'avons pas voulu, toutefois, substituer ce titre à celui que le temps a consacré.

Un Italien passionné pour les grands noms de son pays, M. Raphaël Podestat, a étudié avec moi les manuscrits de Léonard de Vinci. Nous avons ainsi pu retrouver des pensées perdues du grand maitre

* M. Gatteaux, de l'Académie des beaux-arts, m'a communiqué le manuscrit des *Préceptes de la peinture* enrichi de dessins originaux du Poussin. Ce manuscrit est une merveille parmi les merveilles de ce cabinet, où le sculpteur-graveur étudie toujours.

pour son *Traité de la Peinture*. Nous avons dû pour plus de lumière refondre les anciennes éditions en les simplifiant par plus de précision et plus de méthode, et en les complétant par un grand nombre de maximes inédites ; par exemple, le livre sur les *Jours et les Ombres* *.

Ce livre est le bréviaire des peintres. Aujourd'hui que Charles Blanc a doté le monde des arts de son éloquente grammaire, il faut relire encore les préceptes du grand artiste. Charles Blanc parle à tous les artistes; Léonard de Vinci parle surtout au peintre.

VII

Ce grand artiste passait curieusement du type ineffable à la caricature, aussi profond dessinateur ici que là. Un critique l'a dit fort justement : Qui s'imaginerait que ce beau Léonard, si noble, si rare, si exquis, possédât au suprême degré le don de la caricature? En ce genre, comme en tout autre, il a du premier coup atteint la perfection. Avec quelle force comique, quelle raillerie magistrale, quelle puissance grotesque il découvre l'angle singulier, le détail caractéristique, le côté exorbitant, le tic impérieux de chaque physionomie ! Comme il fait sortir le monstre caché dans tout homme, et comme d'un coup de crayon pareil à un coup de griffe il détache le visage pour laisser voir le masque caché dessous. Il amène les passions, les vices, les folies, les ridicules à la peau et les fait saillir par quelque prodigieuse exagération anatomique. Ses caricatures, qu'il ramassait dans les rues de Milan sur un calepin, ou qu'il griffonait de mémoire sur les marges de ses manuscrits, ont été recueillies et gravées par Carlo Giuseppe Gerli : ellés ont un caractère bizarre et grandiose, une sorte de jovialité terrible ; un peu plus, ces mascarons burlesques seraient effrayants, tant les os, les muscles, les veines, s'accentuent avec une puissante difformité.

Hollar a gravé un grand nombre de ces caricatures en 1645-1650, avec d'autres dessins de Léonard de Vinci, pris la plupart de la collection d'Arundel. Les *Caricatures* d'Hollard ont été regravées en Angleterre sous le titre suivant: *Characaturas by Leonardo da*

* La nouvelle traduction du *Traité de la peinture* sera publiée en un seul numéro de *l'Artiste*.

Vinci from drawing by W. Hollard out of the Portland museum. 1786, *in-4°* (*pl.* 16, *têtes* 64).

Mariette a possédé une collection originale de ces têtes, peut-être la même que celle de Lovino; elle passa au cardinal Valenti, à Rome; Caylus l'a gravée, et Mariette l'a publiée, avec sa lettre sur Vinci, sous le titre de *Recueil de têtes de caractères et de charges, dessinées par Léonard de Vinci Florentin, et gravées par le comte Caylus*, 1730, *in-4°* (planche 59).

Une grande collection des dessins originaux de Vinci a été publiée à Milan, sous ce titre : *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e publicati da Carlo Giuseppe Gerli Milanese fol Milano*, 1784 (60 planches.)

Quarante-deux de ces planches ont été tirées de la bibliothèque Ambrosienne, et des manuscrits de Léonard; les seize dernières, du cabinet du conseiller Pagave, qui a recueilli avec beaucoup de soin tout ce qui appartenait à Vinci; celles-ci paraissent être aussi vraies et originales que les premières.

Léonard de Vinci a-t-il été graveur?

A cette question, Ottley, Wilson, Waagen, Duplessis, Passavant et Renouvier, répondent oui, avec plus ou moins de certitude; — quelques-uns ont été jusqu'à dire que Léonard avait introduit la gravure à Milan. Mais les incunables milanais contiennent des gravures sur bois; le *Monte Sancto di Dio* (1477), un livre de fra Pacifico Novarese, intitulé : *Sumula overo sumeta de pacifica conscientia* (1479), et le *Dante* de Nicholo di Lorenzo della Magna (1481), sont ornés de gravures en taille-douce.

D'un autre côté, les plus anciens biographes de Léonard, et tous les historiens de la gravure, sont muets à cet égard.

Il résulte pourtant du travail que M. Girolano d'Adda a publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* (août 1868), qu'un *portrait de jeune femme* en profil, « qui paraît être Monna Lisa del Giocondo (n° 1 de Passavant, volume V, page 180) dont l'unique exemplaire connu est au musée Britannique, et qui avait appartenu successivement aux collections Storck et Majeno de Milan, Sykes et de Wilson, est bien du maître, en admettant qu'il ait jamais gravé sur cuivre. C'était aussi l'opinion d'Ottley.

« Tout nous confirme, dit M. d'Adda, que nous avons sous les yeux un véritable Léonard, jusqu'à l'évidente inexpérience d'un burin qui s'échappe par moments hors de la ligne à tracer. La fermeté des contours, le costume, la coiffure, et surtout l'expression vivante de la physionomie trahissent la griffe du lion. »

Digitized by Google

Il est impossible d'indiquer tous les dessins de Léonard. Il y en a partout. Voici ceux que j'admire au Louvre.

Tête de jeune homme vu de profil et coiffé d'une calotte. A gauche, trois autres indications de figures. Ce dessin très-terminé est à la plume et lavé d'encre; gravé par Caylus, et en fac-simile par M. Chenay.

Tête d'enfant, vue de profil et tournée à gauche; au crayon d'argent et rehaussé de blanc sur papier teinté de vert pâle. Cette étude a servi pour l'Enfant-Jésus de la composition connue sous le nom de la Vierge aux Rochers, dont l'original, acquis par François I[er], fait partie du musée du Louvre.

Tête de jeune homme vu de profil et tourné vers la droite; une couronne de feuilles de chêne est mêlée à sa chevelure. Dessin terminé au crayon d'argent et à la pierre noire sur papier préparé.

Tête d'homme âgé, vu de trois quarts et se tournant vers la gauche. A la sanguine; gravé par Caylus.

Jeune homme vu en buste et de trois quarts, tourné vers la droite. Chevelure opulente. A la sanguine.

Tête de femme vue presque de face, le regard dirigé vers la gauche. Dans le haut, à droite, profil de jeune homme. Au crayon d'argent, sur papier teinté de bleu pâle.

Buste de femme vue de face; le regard est dirigé vers la droite. Une draperie entoure la tête et forme, en retombant, un nœud de chaque côté. A la mine d'argent, lavé et rehaussé de blanc sur papier teinté de vert de mer.

Étude très-arrêtée d'une ample draperie enveloppant le bas du corps d'un personnage assis. Peint de noir et de blanc sur une toile fine.

Selon Vasari, Léonard fit souvent dans sa jeunesse des études de ce genre : Studiò assai in ritrar di naturale, e qualche volta in ar modelli di figure di terra; e a dosso a quelli metteva cenci molli interrati, e poi con pazienza si metteva a ritrargli sopra a certe tele sottilissime di rensa o di panni lini adoperati, e gli lavorava di nero e bianco con la punta del pennello, che era cosa miracolosa;

come ancora ne fa fede alcuni che ne bo di sua mano in sul nostro libro de disegni.

Portrait grand comme nature de jeune femme vue en buste. La tête est de profil, tournée vers la droite; la chevelure est ondulée et retombe sur les épaules. Le buste, vu de trois quarts, est couvert d'une robe rayée et à manches larges. La main droite est posée sur le bras gauche. Ce carton, qui a été piqué avec le plus grand soin et par le maître lui-même, est exécuté à la pierre noire et à la sanguine, et rehaussé de touches de pastel. Il provient de la galerie Calderara Pino, de Milan, et de la collection Vallardi. Acquis en décembre 1860 en vente publique au prix de 4,200 francs.

Étude très-arrêtée de la sainte Vierge, pour le tableau de sainte Famille, représentant la Vierge sur les genoux de sainte Anne, qui fait partie du musée du Louvre. A la pierre noire, vigoureusement lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc sur papier légèrement bistré. — Forme octogone. — Beau dessin qui paraît entièrement retravaillé par la main d'un maître plus moderne. Il a fait partie de la collection de sir Thomas Lawrence et de la vente du roi des Pays-Bas, n° 182 du catalogue. Acquis de M. Samuel Woodburn au prix de 750 francs.

Quelques dessins d'après Léonard :

Tête de vieillard presque chauve, vue de trois quarts. Au crayon d'argent sur papier préparé. — Attribué à Léonard.

Tête de sainte Anne. Aux crayons rouge et noir. — Attribué à Daniel de Volterre.

Apôtre étendu à terre et dormant. A la plume, lavé et rehaussé de blanc sur papier teinté de vert.

Tête de femme coiffée d'un turban. Au crayon noir et rehaussé de blanc sur papier gris brun. — Attribué à Bernardino Luini.

Buste de femme portant de longs cheveux ; la tête est souriante et se tourne vers le spectateur. Aux crayons noir et blanc, lavé sur papier gris; le fond est teinté de couleur brune.

Nous avons donné les indications du livret parce qu'elles sont justes. Espérons que le Louvre possédera bientôt un plus grand nombre de ces chefs-d'œuvre. Le dessin est la vraie marque de l'artiste. C'est là surtout qu'il écrit sa manière et qu'il montre son génie.

Google

VIII

Carlo Amoretti, conservateur à la bibliothèque Ambroisienne de Milan, a écrit, au commencement de ce siècle, des mémoires historiques sur la vie et les œuvres de Léonard de Vinci. Il avait, entre autres documents, le recueil des manuscrits de Baldassare Oltrocchi, c'est-à-dire les copies de nombreux manuscrits et dessins de Léonard de Vinci conservés à la bibliothèque Ambroisienne jusqu'au mois de mai 1796. Dans ce recueil, on trouvait aussi des descriptions de cartons et de tableaux des grands maîtres étudiés par Oltrocchi lui-même.

Carlo Amoretti reprit dans l'in-folio de 1784 : Dessins de Léonard de Vinci gravés et publiés par Giuseppe Gerli, son étude sur le peintre de la Cène avec l'explication des planches. Il y joignit le savant travail de Venturi, publié à Paris, en l'an V. Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci avec des fragments tirés de ses manuscrits. Enfin tout ce que lui fournirent les bibliothèques d'Italie, livres et manuscrits.

Depuis cette publication, qui est encore le chaos, la lumière s'est faite çà et là sur cette histoire du grand artiste. Beaucoup d'esprits supérieurs, Libri, Michelet, Théophile Gautier, Charles Blanc, Taine, ont étudié cette majestueuse figure. Quelques critiques allemands, comme Schlegel et Gallemberg lui ont consacré des pages éloquentes; mais aujourd'hui, on cherche encore le vrai livre de cette féconde existence.

Voici les noms des historiens et critiques consultés pour notre livre :

Rigollot. Catalogue de l'œuvre de Léonard de Vinci. Paris, 1850, in-8.

Théophile Gautier. Les Dieux de la peinture. Paris, 1862, in-8.

Charles Blanc. Histoire des peintres de toutes les écoles. In-folio.

Henri Delaborde. Études sur les Beaux-Arts. 2 vol in-8.

Arsène Houssaye. Le Tombeau de Léonard de Vinci. Rapport à M. le ministre des Beaux-Arts, réimprimé dans *L'Artiste*, janvier et février 1864.

Le marquis Campori. Nouveaux documents sur Léonard de Vinci. *Gazette des Beaux-Arts.* 1867.

Théophile Gautier. Les caricatures de Léonard de Vinci. *L'artiste.*

Rio. L'art chrétien.

Libri. Histoire des sciences mathématiques en Italie. Tome III, in-8.

Millin. Voyage dans le Midi de la France.

Laviron. Les tableaux apocryphes. 2e article de *L'Artiste*, 2e série, tome V.

Gault de Saint-Germain. Traduction commentée du traité de la peinture. Paris, 1808.

Cabinet de l'amateur.

Charles Clément. Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphael. Paris, 1867.

L'Artiste : Théophile Gautier, le peintre Decamps, Jules Janin, Clément de Ris, Ernest Chesneau, etc., etc., etc.

Amoretti (Carlo). Mémorie storiche sa la vita, gli studj e le spere di L. da Vinci. Milan, 1784 ; 8, Ibid. 1804, 8. Portrait. Oxf.

Venturi (Giov. Batt.) Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de L. da Vinci, etc. Paris, in-4 (Peu commun).

Bossi (Guiseppe). Vita di L. da Vinci. Padov. 1814. in-4. Portrait (Oxf.).

Braun (G. Christ). L. da Vinci. Leben une Kunst. etc. Halle.

Brown (J. Will.). Life of L. da Vinci. Lind. 1828, in-8. Portrait (Oxf).

Gallenberg (Hugo V.) L da Vinci. Leipz, 1834, in-8 Portrait (L.).

Delécluse (Et.-Jean). L. de Vinci (1452-1519). Paris, 1841, in-8 (Extrait de *L'Artiste*, tiré à petit nombre.) -- Traduit en italien. Sienne, 1844.

Ranalli (*Firancesco*). Considerazioni intano a L. da Vinci. Furenza, 1843, in-8.

Marx (*C.-F.-A*). Uber Marco Antonio della Torre und L, da Vinci, die Begriender der beldlichen anatomie. Gatt, 1849, in-4,

Comme j'ai cité plus d'une fois cette pensée de Voltaire : « L'histoire n'est jamais faite, on la fait toujours, » quelques critiques ont bien voulu m'accorder beaucoup d'imagination pour se convaincre, sinou pour me convaincre, que j'étais un historien romanesque.

Je n'ai pas tant d'imagination que cela. Un grand respect pour la Vérité m'a toujours empêché de violer l'Histoire. J'ai promené avec sollicitude la lampe du chercheur dans les régions nocturnes du passé. Je n'ai écrit mes trouvailles qu'après avoir vu et touché les choses. Mon seul tort — tort irréparable — c'est d'avoir écrit, c'est d'écrire avec un sentiment trop personnel peut-être, dans la haine que j'ai pour les phrases toutes faites qui seront toujours le triomphe du penseur dans ce beau pays de France, où l'on aime que ce qu'on connaît, où l'on admire que ce qu'on a lu déjà.

Les critiques ne trouveront pas ici nne seule page qui ne soit trois fois historique. Depuis longtemps je me suis passionné pour cette grande figure du Vinci qui est le symbole le plus radieux de la Renaissance. Je me suis surtout évertué à recueillir des documents pour son histoire, désirant effacer l'historien devant cette vie si éloquente et si diverse. Ce n'est pas un livre de plus que je voulais écrire c'est un culte que je voulais voner à ce dieu de la peinture qui a dépassé les anciens et qui est resté le plus grand parmi les nouveaux. L'artiste est toujours fils de son siècle et de son pays. Léonard de Vinci s'affranchit de cette loi. Il est fils de tous les siècles et de tous les pays. Il est l'artiste et le citoyen du monde.

IX

Sous ce titre — *le Tombeau de Léonard de Vinci* — et sous la signature de Henri Lavoix, *le Moniteur* a publié un grand article sur les fouilles d'Amboise, d'où nous détachons ces pages :

« La locomotive nous entraînait il y a quelques jours sur la ligne

de Paris à Bordeaux, lorsqu'en voyant dans le lointain le château d'Amboise s'élever sur les blocs de rochers qui dominent la Loire, un article que nous avions lu dans *la Presse* nous revint en mémoire. Nous nous rappelâmes un compte rendu que M. Arsène Houssaye avait donné dans ce journal du résultat de ses fouilles dans le jardin du château. L'année dernière, dans la partie qui s'abrite derrière les massifs d'arbres de l'esplanade, la pioche des ouvriers avait mis à jour une tombe, celle de Léonard de Vinci. Le grand nom de Léonard nous attirait vers ce tombeau oublié, perdu pendant si longtemps, heureusement retrouvé de nos jours; nous descendîmes donc à la station d'Amboise.

« Parmi ces grands personnages dont chaque partie du château évoque le souvenir, celui vers lequel se reportait particulièrement notre pensée c'était l'hôte glorieux de François Iᵉʳ dans cette demeure royale; aussi de cette longue terrasse qui s'étend au midi depuis l'élégante chapelle jusqu'à la tour de Charles VIII, nos regards se portaient-ils sur les coteaux qui longent la vallée de la Masse en cherchant ce Clos-Lucé que le roi avait donné au peintre de la Cène. Il est là à quelques centaines de pas, conservant encore un peu de sa physionomie du seizième siècle avec son toit aigu, ses portes basses, ses fenêtres sculptées, ses briques encadrées de pierres; le royal château le regarde et semble encore lui continuer cette protection que le roi François Iᵉʳ étendait sur son maître. Une maison, des jardins, des prairies, un vivier, une saulaie, trois arpents de terre et de bois, voilà ce dont se composait ce Clos-Lucé : Léonard vécut ses dernières années dans ce petit fief octroyé par un roi. François Melzi, un gentilhomme milanais qui dès sa jeunesse avait voué sa vie au grand artiste et qui devait lui fermer les yeux, Salai et Baptiste Villanis, ses domestiques, plus tard ses héritiers, l'avaient accompagné dans cet exil volontaire et l'entretenaient de la patrie absente : n'oublions pas, dans cette famille de serviteurs, cette Mathurine dont Léonard récompensait dans son testament les bons services.

« Mais si la maison était petite, souvent elle était visitée par les grands seigneurs de la Cour, et plus d'une fois sans doute elle eut cet honneur de recevoir le roi de France. François Iᵉʳ, qui avait appelé Léonard en France, qui l'avait rapproché de lui en lui donnant un château aux pieds d'une des plus aimées de ses demeures royales, allait au Clos-Lucé s'entretenir avec le Vinci, son premier ingénieur, de travaux de canalisation à faire dans la Touraine et dans la Sologne. La légende s'est emparée de cette amitié, l'honneur du roi, l'honneur de Léonard. Elle veut que Léonard soit mort dans les bras de son

hôte royal. Vasari a été le premier à le dire, bien d'autres l'ont répété après lui. Mais où était le roi François quand Léonard de Vinci rendait le dernier soupir à Amboise le 2 mai 1519?

« L'église de Saint-Florentin, primitivement dédiée à Notre-Dame, recevait dans son chœur ou dans le cimetière du chapitre attenant au cloître les sépultures des principaux personnages du château; comme hôte du roi, Léonard avait tous les droits de demander qu'elle reçût aussi ses dépouilles mortelles. Les guerres de religion l'ont dévastée et ont violé ses tombes. Avant la révolution, il ne restait plus trace de ses tombeaux : des fragments de sculpture, des dalles brisées, avec des inscriptions, des armoiries et des figures jetées çà et là dans le jardin, indiquent assez avec quel vandalisme avaient été traitées ces tombes seigneuriales. En 1802, l'église Saint-Florentin fut démolie sous la sénatorie de Roger-Ducos : les cercueils de plomb furent fondus, et on abandonnait aux enfants ce qui avait été mis à jour des dépouilles humaines. Sur l'emplacement de l'église s'étaient rapidement élevés des massifs d'arbres touffus dont les racines poussaient vivaces dans cette terre des morts.

« Quand M. Arsène Houssaye se mit à rechercher avec un soin pieux le tombeau de Léonard, il se rendit, guidé par le plan d'Androuet Ducerceau, dans cette partie du jardin dessiné sur l'emplacement de l'église Saint-Florentin.

« Il fallut retrouver les murs de l'église sous un sol surélevé de trois mètres pour les plantations. Bientôt apparurent les pans de mur, des fragments de dallage, des débris de chapiteaux; puis sous des briques disjointes un ossuaire, plus profondément des tombeaux, un caveau, des squelettes En dirigeant les fouilles vers le chœur de l'église on découvrit un squelette; la tête était appuyée sur la main. « Nous avions depuis quinze jours, dit M. Arsène Houssaye, réveillé bien des morts dans leurs tombeaux, mais nous n'avions pas encore vu de tête si magistralement dessinée pour ou par l'intelligence. » Vous sentez la conclusion : Ce squelette, c'est celui de Léonard; ce crâne au pur contour qui fait songer à ce portrait que Léonard de Vinci fit de lui à son départ pour la France, et qui rappelle le dessin harmonieux de cette tête aux cheveux rares, c'est le sien. C'est aller vite en besogne; la découverte aurait-elle été bien concluante si les fouilles n'avaient amené rien de plus dans cette recherche du tombeau de Léonard? Mais elle devait être plus heureuse : près de cette tombe ouverte on recueillit des morceaux de dalle tumulaire sur lesquels s'apercevaient encore quelques lettres à demi effacées. On retourna les décombres. Sur trois fragments de pierre, pris dans des arabesques

du plus pur dessin du seizième siècle, on lut ces mots ou plutôt ces fragments de mots : EO DVS VINC, inscription brisée, mais dont il était facile de remplir les lacunes, et que la pensée rend rapidement à son intégrité première : LEONARDVS VINCIVS.

« Que ce squelette qui mesure cinq pieds cinq pouces, et rappelle la taille de Léonard, que ce crâne devant lequel on se souvient de cette tête si pure dessinée à la sanguine par Léonard de Vinci, peu d'années avant, de ce portrait qu'il fit de lui-même, aient appartenu au peintre de *la Cène*, c'est une conclusion dont nous laissons la responsabilité à M. Arsène Houssaye. Mais pour nous, après avoir vu l'inscription, et en examinant les lieux où elle a été trouvée, nous nous rangions à l'avis de M. Arsène Houssaye, nous nous rappelions en effet que sur l'emplacement de ce jardin que nous avions sous les yeux s'élevait il y a soixante ans l'église Saint Florentin, celle qui avait reçu selon les vœux du Vinci sa dépouille mortelle ; comme à M. Houssaye les témoignages nous parlaient bien haut de Léonard, et nous félicitions l'inspecteur général des Beaux-Arts de cette heureuse découverte.

« Si donc, disions-nous en nous-même, ce désir qu'exprimait timidement Venturi il y a plus d'un demi-siècle que la France, élevât un monument à Léonard de Vinci, doit un jour se réaliser, c'est là que se dressera cette statue, sur cette place même où il a été enterré, dans ce château d'Amboise où se sont passées ses dernières années et auquel le glorieux exilé laissa sa dépouille mortelle en échange d'une royale hospitalité. »

Depuis que ces lignes sont écrites, M. le comte Nieuwerkerke a commandé le monument à élever à Léonard de Vinci. On a marqué la place où ce grand maître a été enterré et bientôt on pourra lire sur le socle de la statue que la France est hospitalière jusque dans la mort.

FIN

Digitized by Google

12 MAG 1869

Digitized by Google

TABLE

005686478

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER ET Cie

L. ET R. MÉNARD

Tableau historique des beaux-arts, depuis la Renaissance jusqu'au dix-huitième siècle. (*Ouvrage couronné par l'Académie des beaux-arts.*) 1 vol. in-8. . . . 6 fr.

La Sculpture antique et moderne. (*Ouvrage couronné par l'Académie des beaux-arts.*) 1 vol. in-8. . . . 6 fr.

GUIZOT

Études sur les beaux-arts en général. 1 vol. in-8 . . . 6 fr. »

BEULÉ

Causeries sur l'art. 1 vol. in-8. . . . 6 fr. »

Phidias, drame antique. 2e édition. 1 vol. in-12. . . . 3 fr. 50

CHASSANG

Le Spiritualisme et l'idéal dans l'art et la poésie des Grecs. 1 vol. in-8 . . . 6 fr. »

HENRI HOUSSAYE

Histoire d'Apelles. 1 vol. in-8 . . . 6 fr. »

CHESNEAU (ERN.)

Les Nations rivales dans l'art. Peinture et sculpture. 1 vol. in-12. . . . 3 fr. 50

Les Chefs d'école de la peinture au dix-neuvième siècle. 2e édition. 1 v. in-12. 3 fr. 50

L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre. 1 vol. in-12 . . . 3 fr. »

A. HUREL (ABBÉ)

L'Art religieux contemporain. Étude critique. 1 vol in-8. . . . 7 fr. »

F. DE SAULCY

Histoire de l'art judaïque, d'après les textes sacrés et profanes. 1 vol. in-8. . . . 6 fr. »

LANNAU-ROLLAND

Michel-Ange et Vittoria Colonna, étude suivie des Poésies de Michel-Ange. Texte et traduction. 1 vol. in-12. . . . 3 fr. »

DE BROSSES

Le Président de Brosses en Italie. Lettres de 1738 à 1740. 3e édition, revue sur les manuscrits par R. Colomb. Nouvelle édition. 2 vol. in-12. . . . 7 fr.

CH. CLÉMENT

Géricault. Étude biographique et critique avec le Catalogue raisonné de son œuvre. 1 vol. in-8. . . . 6 fr.

LAGRANGE

Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte. 1 vol. in-8. . . . 6 fr.

Joseph Vernet et la peinture au dix-huitième siècle, avec des documents inédits. 1 volume in-8. . . . 6 fr.

E. J. DELÉCLUZE

Louis David, son école et son temps. Souvenirs. 1 vol. in-8 . . . 6 fr.

BOUCHITTÉ

Le Poussin, sa vie et son œuvre. (*Ouvrage couronné par l'Académie française.*) 1 volume in-12. . . . 3 fr. 50

L. AUDIAT

Bernard Palissy. Étude sur sa vie et ses travaux. (*Ouvrage couronné par l'Académie française.*) [illegible] . . . 3 fr. 50

PIERRE CLÉMENT

L'Italie en 1671. [illegible] d'un voyage du marquis de Seignelay, avec lettres inédites [illegible]. 1 vol. in-12 . . . 3 fr.

ALPH. DANTIER

Les Monastères bénédictins d'Italie. Souvenirs d'une mission [illegible] (*Ouvrage couronné par l'Académie française.*) 2 vol. in-8 . . . [illegible]

Digitized by Google

Digitized by Google

[illegible]

[illegible] 1452 1379 30c

[illegible]

[illegible]

404 [illegible]

280 [illegible]



Digitized by G